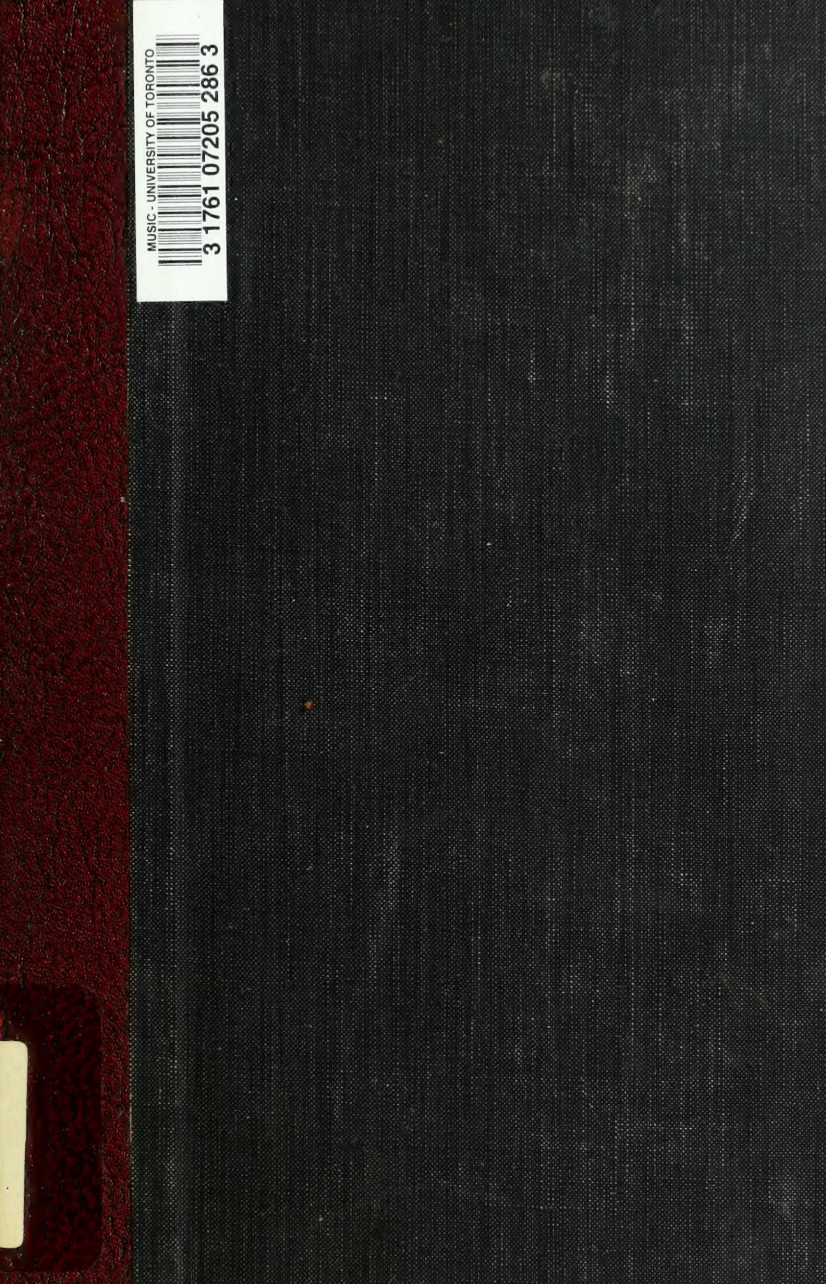

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07205 286 3

P. CHASSANG

MANUEL
DE
L'ACCOMPAGNATEUR DE CHANT GRÉGORIEN
ET
DE CANTIQUES POPULAIRES

I Petite théorie musicale
II Courtes notions de chant grégorien
III Abrégé d'harmonie
IV Traité d'accompagnement du chant gregorien
V De l'accompagnement du cantique populaire
VI L'orgue



PARIS
PROCURE GÉNÉRALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE
3 et 5, Rue de Mézières, VIe
— 1922 —

MUSIQUE RELIGIEUSE

Nous donnons ci-dessous la nomenclature d'un certain nombre d'œuvres choisies parmi celles qu'a publiées, au cours de ces dix dernières années, la Procure Générale de musique religieuse.

Nos lecteurs peuvent choisir en toute confiance dans le Catalogue ci-après, certains de n'y trouver que des œuvres dignes en tous points de leur auguste destination.

Sur demande, nous enverrons gratis et franco le Catalogue complet de Musique religieuse, *dont les pages suivantes ne sont qu'un faible extrait.*

AVIS IMPORTANT

Pour recevoir franco, ajouter 10 centimes par franc pour la France et 20 centimes par franc pour l'étranger.

MÉTHODES ET TRAITÉS

LES PREMIÈRES LEÇONS DU JEUNE ORGANISTE, par **A. Vanden Plas**, organiste de l'église Sainte-Marie, à Bruxelles. — Net. . . . . 3 »

Comme son titre l'indique, cet ouvrage s'adresse à l'organiste débutant. Il le prend au premier jour de ses études, et l'initie graduellement aux différentes notions de la théorie musicale et du jeu de l'harmonium ou de l'orgue.

Chacune des notions qui s'y trouvent présentées est accompagnée d'un exemple et d'un exercice pratique servant de récréation.

ÉCOLE PRATIQUE DE L'HARMONIUM, par **Bucciali**. Nouvelle édition entièrement doigtée. Net . . . . 5 »

Appréciation. — « Je vous serai bien obligé de faire agréer à M. Bucciali mes félicitations les plus sincères. Voici, enfin, une vraie méthode d'orgue vraiment écrite dans le style de cet instrument.

Veuillez m'en envoyer un second exemplaire ; le premier prendra place dans la bibliothèque musicale de l'Abbaye et me servira à faire connaître cet excellent ouvrage. »

R. P. Delpech, bénédictin, organiste de l'abbaye de Solesmes.

ÉCOLE D'ORGUE OU HARMONIUM, par **L. Raffy**, 1 vol. in-4° de 250 p. Net . . . . 12 »

Ce splendide ouvrage, constitue, à notre connaissance, la méthode la plus complète qui ait été publiée pour l'étude de l'harmonium. Divisé en 5 parties, ce volume donne tout à la fois la théorie et la pratique sur chaque point des connaissances nécessaires à l'organiste : *Principe de doigté et exercices — Etude spéciale de chacune des difficultés du mécanisme — Des différents genres de compositions pour orgue — Traité d'accompagnement du plain-chant*, etc.

Ce qui rend cet ouvrage particulièrement intéressant, c'est qu'il renferme, à titre d'exemples, un choix extrêmement riche des plus belles compositions des organistes anciens et modernes. Citons, parmi les modernes : *A. Guilmant — Th. Dubois — C. Franck — C. Loret — Lefébure-Wely — E. Batiste*, etc.

SOIXANTE PETITES PIÈCES FACILES. — Nouvelle édition entièrement doigtée. Net 1 50

Ce recueil a été composé pour être étudié de pair avec n'importe quelle méthode d'orgue ou d'harmonium. Les pièces qui le composent, choisies dans les œuvres des grands organistes anciens et modernes, ont été soigneusement graduées pour suivre pas à pas les études du jeune organiste.

EXERCICE JOURNALIER DE L'ORGANISTE. Net . . . . 3 »

Cet ouvrage est pour l'étude de l'orgue ce qu'est l'Exercice journalier de Czerny pour l'étude du piano, un recueil d'exercices très précieux pour l'entretien du mécanisme et son perfectionnement.

Majoration de 100 °/o sur la musique



Préface

Les accompagnateurs à l'église sont légions, mais combien rares sont les bons accompagnateurs! ... Entrez dans une église au moment où l'office commence, et écoutez. Qu'entendez-vous souvent? — Un placage plus ou moins barbare qui engourdit, ou défigure la mélodie ailée, ou des harmonies incohérentes et souvent inadéquates, parfois même des contresens révoltants. — Que voyez-vous? Quelque chose qui jure, un vêtement d'une allure moderne à une statue de marbre antique. — Qu'est-ce qui manque à cet organiste parfois habile sur le clavier? Une connaissance approfondie de ce qu'il a à traiter. — Combien de jeunes prêtres aussi, en arrivant dans la paroisse qui leur est destinée, sont obligés de se mettre au clavier et de faire ce à quoi ils ne sont que bien pauvrement et parfois nullement préparés! — En voilà qui, malgré eux, vont mettre en mauvaise posture ces belles mélodies grégoriennes dignes d'un meilleur sort. —

Cet ouvrage a pour but de les éclairer et de leur mettre en main tout l'outillage nécessaire, pour faire du bon travail et même œuvre d'art. Il prend l'élève à son début; il le suppose ignorant les choses les plus élémentaires et cherche à lui apprendre brièvement et en ses parties essentielles tout ce qui est de son ressort: 1° la théorie musicale; 2° la théorie grégorienne; 3° l'harmonie; 4° l'accompagnement du plain-chant; 5° l'accompagnement du cantique populaire, qu'il est obligé d'improviser généralement à l'église. — Pour rendre clair l'enseignement théorique de l'harmonie, de nombreux exemples

tirés, pour la plupart, des maîtres de l'art musical, illustrent chaque principe. Dans les méthodes d'accompagnement, un grand nombre d'applications suivies d'analyses, montrent à l'élève la marche à suivre et le préparent ainsi aux exercices pratiques qu'il aura à se créer pour achever de devenir un excellent accompagnateur. — Etre pour lui un guide sûr et un sage conseiller, telle est l'intention de ce manuel. Puisse-t-il ne pas s'être trompé! —

15 Février 1904.

P. Chassang.

PETITE THÉORIE MUSICALE

CHAPITRE I[er]

Des Signes

On a défini la musique : l'art des sons.

Comme toute langue, la langue musicale a ses signes pour former les mots et les phrases.

Quels sont les signes employés pour écrire la musique?

Portée

La portée est un composé de cinq lignes parallèles destinées à recevoir les signes. Les notes se placent sur les lignes et entre les lignes. La 1[re] ligne est la plus basse. Quand les cinq lignes ne suffisent pas à l'étendue des notes, on use de lignes supplémentaires soit au grave, soit à l'aigu.

Ex.: 

Notes

Il y a sept notes qui sont: do[1] (ou *ut*), ré, mi, fa, sol, la, si. — Elles nous viennent, dit-on, de l'hymne de S[t] Jean-Baptiste: „*Ut* queant laxis *re*sonare fibris“ adoptée pour ses élèves par Gui d'Arezzo (XI[e] siècle) comme moyen mnémotechnique.

(1) Attribué à Doni, musicien florentin (17e siècle) qui remplaça par la première syllabe de son nom l'ut dont l'émission lui paraissait peu favorable. —

Formes de notes

Il y a sept formes principales de notes: la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double-croche, la triple-croche, la quadruple-croche.

Leur valeur

La ronde vaut deux blanches ou 4 noires, la blanche, deux noires; la noire, deux croches, la croche, deux doubles-croches. etc.

Clefs

Une note placée sur une ligne ou dans un interligne déterminé n'a pas de nom fixe par elle-même; pour qu'elle puisse prendre un nom, il est nécessaire de mettre une clef à la portée.

Combien y a-t-il de sortes de clefs? Trois sortes de clefs: 1° de *sol*, 2° de *fa*, 3° d'*ut*. La clef de sol se pose généralement sur la 2e ligne; la clef de fa sur la 4e ligne; la clef d'*ut* sur les quatre premières lignes. —

Ex.:

La blanche placée entre la 3e et la 4e ligne s'appellera *do* en clef de sol, *ré* en clef d'ut (3e ligne), *mi* en clef de fa. —

La clef de sol pose sur la deuxième ligne le sol au dessous du *la* du diapason (1); la clef d'ut, l'*ut* au dessous de ce sol; la clef de fa, le *fa* au dessous de cet ut.

Figures de silence

Il y a autant de figures de silence que de figures de notes: La *pause*, qui correspond à toute la mesure, quelle qu'elle soit; la *demi-pause*, qui correspond à la blanche; le *soupir*, à la

---

(1) Petit instrument d'acier, (inventé, dit. on, en 1711 par John Shore, trompette du roi George d'Angleterre), à deux branches, qui, mises en vibration (870 à la seconde), donnent le la^3. Adopté officiellement en France depuis 1858, comme diapason normal.

noire; le *demi-soupir*, à la croche; le quart de soupir, à la double-croche, etc.

Pause	1/2 pause	Soupir	demi-soup.	1/4 de soup.	1/8 de soup.	1/16 de s.

La pause se place sous la 4e ligne; la demi-pause, sur la 3e; le soupir a la forme d'un sept renversé; le 1/2 soupir, d'un sept; les autres figures prennent autant de têtes de sept qu'a de croches la note qu'elles remplacent.

De l'altération

Il y a trois signes d'altération, le dièze ♯, le bémol ♭, le bécarre ♮.

Le *dièze* monte la note d'un demi-ton.

Le *bémol* la baisse d'un demi-ton.

Le *bécarre* la replace à son point *naturel.*

Tous les signes d'altération affectent dans la même mesure toutes les notes de même nom, et leur effet cesse à la mesure suivante, tandis qu'à la clef, le signe affecte tout le morceau.

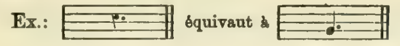
Du point

Un point placé à côté d'une note augmente cette note de la moitié de sa valeur.

Un second point l'augmente de la moitié de cette moitié, en sorte que la note à double point est augmentée des trois quarts de sa valeur.

Ex.: 

Les figures de silence peuvent être pointées comme les notes qu'elles représentent. On ne pointe pas ordinairement la pause et la demi-pause. —

Ex.: 

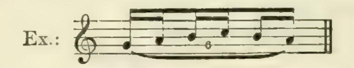
Du triolet

Le *triolet* est un groupe de trois notes affecté d'un 3, dans un mouvement binaire, ayant la même valeur de temps que s'il n'y avait que deux notes.

Le *sixain* ou double-triolet est un groupe de six notes, surmonté d'un 6; il remplace un temps dans la mesure binaire. Il peut se présenter sous deux aspects, soit comme double-triolet

Ex.: 

soit comme triolet décomposant en deux chacune de ses notes.

Ex.: 

De la liaison

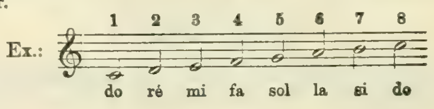
La liaison est une ligne courbe qui réunit deux ou plusieurs notes de même nom en une seule.

La liaison peut affecter aussi deux ou plusieurs notes de différent nom, pour en unir le son.

CHAPITRE II•

De la Gamme

Les sept sons se succédant par mouvement conjoint selon les lois de la tonalité, forment la *gamme diatonique.* Le huitième son qui s'y ajoute, n'est que l'octave supérieure du premier.

Ex.: 

Degrés

On appelle *degrés* de la gamme la place qu'occupe chaque note dans la série des huit sons qui la forment.

Ton et demi-ton

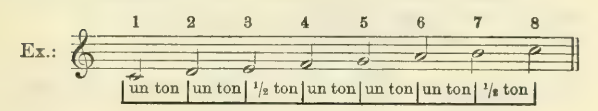
Les degrés de la gamme ne sont pas également distants l'un de l'autre. Il en est qui ont entre eux un espace plus grand, d'autres un espace plus petit.

L'espace plus grand s'appelle ton.

L'espace plus petit s'appelle demi-ton.

On trouve le *ton entier* entre le 1er et le 2e degré
» » le 2e et le 3e degré
» » le 4e et le 5e degré
» » le 5e et le 6e degré
» » le 6e et le 7e degré.
On trouve le *demi-ton* entre le 3e et le 4e degré
» » le 7e et le 8e degré.

Ex.:



La gamme diatonique est donc la succession de cinq tons et de deux demi-tons.

Demi-ton diatonique. Demi-ton chromatique

Le ton est composé de deux demi-tons.

Ainsi entre *sol* et *la* par exemple, 5e et 6e degrés, il y a deux demi-tons. — Ce son intermédiaire qui divise en deux le ton entier, peut s'obtenir de deux manières, soit en montant la 1re note, sol, d'un demi-ton (sol♯), soit en abaissant la 2me note *la* d'un demi-ton (la♭).

Ex.:



De ces deux demi-tons, le 1er (sol sol♯) s'appelle *demi-ton chromatique*; il se place entre deux notes de même nom, et est le plus grand. —

Le second (sol — la♭) s'appelle *demi-ton diatonique;* il se place entre deux notes de nom différent et est le plus petit.

Un ton contient toujours un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique. —

Enharmonie

Deux notes différentes peuvent donc parfois représenter des sons équivalents. Ainsi sol♯ et la♭, ainsi do♯ et ré♭. Cette espèce de synonymie s'appelle *enharmonie.* Les notes qui la forment prennent le nom de *notes enharmoniques.* —

N.B. On n'établit pas de différence entre les notes enharmoniques dans les pianos, les orgues, les harmoniums, en un mot, tous les instruments à sons fixes. Mais les instruments à cordes, les voix, et dans certains cas les instruments à vent, peuvent faire différer les notes synonymes.

Intervalles

On nomme *intervalle* l'espace qui sépare deux sons. L'intervalle se mesure par le nombre de degrés qu'il contient. Ce nombre est exprimé par le nom de l'intervalle.

On nomme seconde l'intervalle à 2 degrés
1 2

" tierce " à 3 "
1 2 3

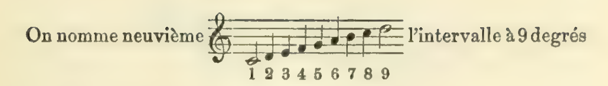
" quarte " à 4 "
1 2 3 4

" quinte " à 5 "
1 2 3 4 5

" sixte " à 6 "
1 2 3 4 5 6

" septième " à 7 "
1 2 3 4 5 6 7

" octave " à 8 "
1 2 3 4 5 6 7 8

On nomme neuvième 

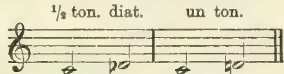
l'intervalle à 9 degrés

L'intervalle est appelé *ascendant,* lorsqu'il part du son grave.
Il est appelé *descendant,* lorsqu'il part du son aigu.
Il est *simple,* s'il n'excède pas l'étendue d'une octave.
Il est *redoublé,* lorsqu'il dépasse l'octave.

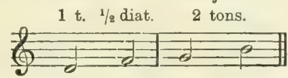
Espèces

Il peut y avoir plusieurs espèces d'intervalles.

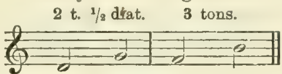
La seconde peut être mineure ou majeure:



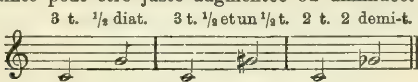
La tierce peut être mineure ou majeure:



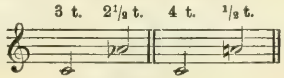
La quarte peut être juste ou augmentée:



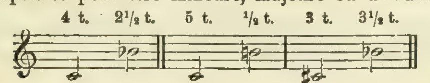
La quinte peut être juste augmentée ou diminuée:



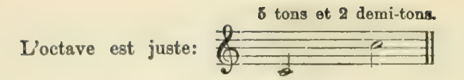
La sixte peut être mineure ou majeure:



La septième peut être mineure, majeure ou diminuée:



L'octave est juste:



Renversements

Les intervalles peuvent se renverser, soit en transportant le son grave de cet intervalle à l'octave supérieure, soit en transportant l'aigu à l'inférieure.

Seuls sont renversables, les intervalles simples.



L'unisson	devient	octave
La seconde	devient	septième
La tierce	devient	sixte
La quarte	devient	quinte
La quinte	devient	quarte
La sixte	devient	tierce
La septième	devient	seconde
L'octave	devient	unisson.

Additionnés ensemble, le chiffre de l'intervalle et celui de son renversement donnent pour somme 9.

Renversés, les intervalles mineurs deviennent majeurs
„ les intervalles majeurs deviennent mineurs
„ les intervalles justes restent justes
„ les intervalles diminués deviennent augmentés
„ les intervalles augmentés deviennent diminués.

CHAPITRE IIIe

Tonalité

L'ensemble des sons formant la gamme diatonique constitue la tonalité. La gamme diatonique peut être majeure ou mineure. Les intervalles qui forment la gamme majeure sont dans l'ordre suivant: deux tons et un demi-ton, trois tons et un demi-ton.

Cette gamme, résultat de la résonnance naturelle des corps sonores, est engendrée par les trois sons générateurs, *ut*, *fa*, *sol*, c'est à dire la *tonique*, la *quarte* et la *quinte*, qu'on appelle *notes* tonales, ou notes qui déterminent le ton.(1)

Différente est le disposition des intervalles dans la gamme mineure, comme nous le verons plus tard.

Degrés

Nous avons déjà vu que la gamme diatonique contient huit degrés.

Le 1er	degré	s'appelle:	tonique
Le 2^e^	„	„	sus-tonique
Le 3^e^	„	„	médîante
Le 4^e^	„	„	sous-dominante
Le 5^e^	„	„	dominante
Le 6^e^	„	„	sus-dominante
Le 7^e^	„	„	note sensible (ou sous-tonique)
Le 8^e^	„	„	octave ou tonique.

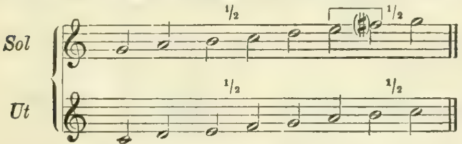
Nouvelles gammes

Chaque son peut devenir le premier degré d'une gamme.

Pour qu'une note différente de l'*ut* soit la base d'une gamme majeure, il faudra que les sons constitutifs de cette nouvelle gamme soient disposés de la même façon que la gamme d'*ut* (deux tons, un demi-ton, trois tons et un demi-ton).

Pour obtenir ce résultat, il sera nécessaire de modifier le son de certaines notes, en l'élevant ou l'abaissant au moyen des altérations (dièze ou bémol). Ces dièzes ou bémols ne se répéteront pas devant chaque note, mais se placeront à la clef.

Prenons par exemple la gamme qui aura pour base la note *sol:*



Pour que les sons constitutifs de cette première gamme (sol) soient disposés de même façon que ceux de la gamme d'ut, nous sommes obligés de monter le 7e degré d'un demi-ton (par le moyen du dièze), sans quoi le demi-ton qui se trouve entre le 7e et le 8e degré dans la gamme normale d'*ut* serait ici placé entre le 6e et 7e.

(1) On peut aussi la considérer comme le déploiement d'un accord de tonique dont les sons se trouvent reliés par des *notes de passage.*

Voici le tableau des gammes avec dièzes et des gammes avec bémols, ainsi que l'armature de la clef particulière à chacune d'elles.

Dièzes

Gamme *sol* (un dièze à la clef)

Gamme *ré* (deux dièzes)

Gamme *la* (trois dièzes)

Gamme *mi* (quatre dièzes)

Gamme *si* (cinq dièzes)

Gamme *fa*♯ (six dièzes)

Gamme *do*♯ (sept dièzes)

Bémols

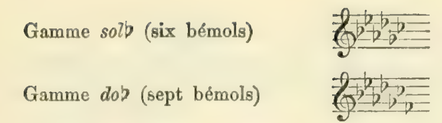
Gamme *fa* (un bémol à la clef)

Gamme *si*♭ (deux bémols)

Gamme *mi*♭ (trois bémols)

Gamme *la*♭ (quatre bémols)

Gamme *ré*♭ (cinq bémols)



L'ordre des dièzes à la clef est: fa, do, sol, ré, la, mi, si. — Pour trouver dans quel ton est un morceau avec clef armée de dièzes, *montez d'un demi-ton au dessus du dernier dièze posé.*

L'ordre des bémols à la clef est celui-ci: si, mi, la, ré, sol, do, fa (à l'inverse de celui des dièzes). Pour trouver dans quel ton est un morceau ayant de un à sept bémols à la clef, il faut descendre d'une quarte à partir du dernier bémol posé. On peut aussi, à partir de deux bémols et plus, prendre l'avant-dernier bémol posé. —

Modes

Le *mode* est la manière d'être d'une gamme diatonique.

La gamme diatonique a deux manières d'être; ces deux manières d'être constituent les deux modes sur lesquels est basé tout le système de la musique moderne: le *mode majeur* et le *mode mineur.*(1)

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de la *gamme majeure.* Dans la gamme mineure usuelle, les demi-tons sont placés différemment.

Dans la gamme majeure, le 3me degré ou *médiante* forme avec la tonique une tierce majeure (2 tons) et le 6me ou *sus-dominante* une 6te majeure aussi (4 tons $^1/_2$).

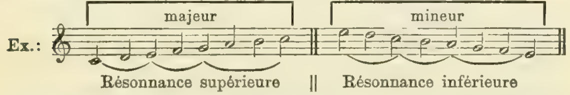
Dans la gamme mineure, cette *tierce* et cette *sixte* sont mineures.

---

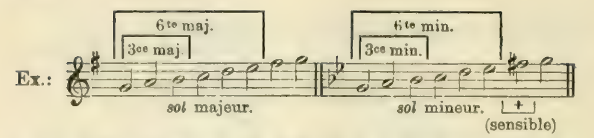
(1) Le mode tire son origine de la résonnance naturelle des corps sonores. Le mode *majeur* est le résultat de la résonnance harmonique *supérieure.*

Le mode *mineur* est le résultat de la résonnance harmonique *inférieure.*

Les mêmes degrés, ascendants dans le mode majeur, se trouvent reproduits exactement *en sens inverse* dans le mode mineur.

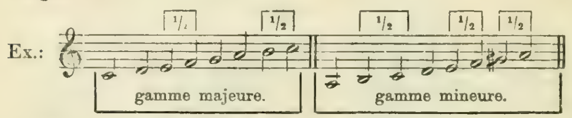


Plusieurs modes *grecs* et *ecclésiastiques* évoluent dans cette *dernière échelle*, ainsi qu'un grand nombre de mélodies antiques qui en dérivent. Sa transformation en notre mode mineur, avec ses altérations déprimantes, date du XVIIe siècle.

Ex.: 

Le mode majeur, on le voit, a deux demi-tons naturels, l'un placé entre le 3e et 4e degré, et l'autre, entre le 7e et le 8e. —

Le mode mineur a deux demi-tons naturels, l'un placé entre le 2e et le 3e degré, l'autre entre le 5e et le 6e; plus un troisième, artificiel, produit par une altération, entre le 7e et le 8e degré, et constituant la note sensible nécessaire à nos deux modes. Parfois le 6e degré est altéré (fa♯) pour éviter l'*hiatus* fa♮—sol♯. C'est la gamme mineure dite *mélodique*.

Ex.: 

Ceci nous amène à parler des gammes relatives.

Gammes relatives

On appelle *gammes relatives* les gammes qui, n'ayant pas même tonique, sont formées cependant des mêmes sons et ont la même armure de la clef.

Ainsi les deux gammes précédentes:

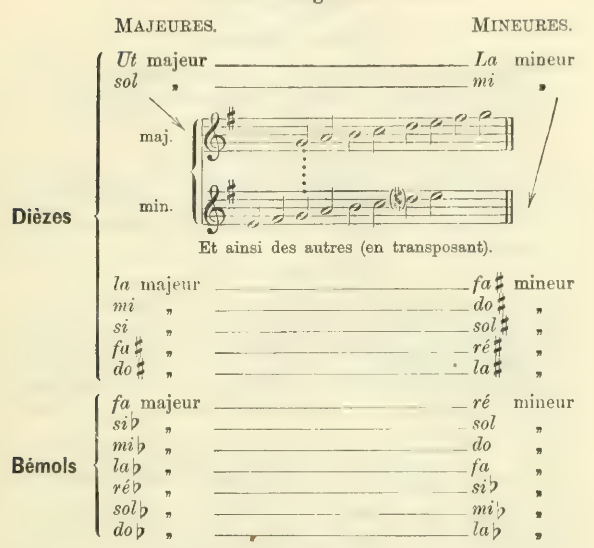


J'altère le 7e degré de la gamme mineure, pour lui donner sa qualité de *note sensible.* —

Toute gamme a une gamme *relative* correspondante.

Tout ton *majeur* a son relatif *mineur un ton et demi* au-dessous de sa tonique; tout ton *mineur* a son relatif *majeur* un ton et demi au-dessus de sa tonique.

Voici le tableau des gammes relatives.



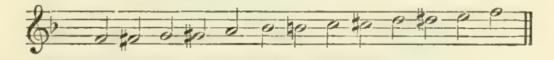
	Majeures.	Mineures.
Dièzes	*Ut* majeur	*La* mineur
	sol "	*mi* "
	la majeur	*fa*♯ mineur
	mi "	*do*♯ "
	si "	*sol*♯ "
	fa♯ "	*ré*♯ "
	do♯ "	*la*♯ "
Bémols	*fa* majeur	*ré* mineur
	si♭ "	*sol* "
	mi♭ "	*do* "
	la♭ "	*fa* "
	ré♭ "	*si*♭ "
	sol♭ "	*mi*♭ "
	do♭ "	*la*♭ "

Et ainsi des autres (en transposant).

Toute gamme mineure a ordinairement son *septième degré* altéré et monté d'un $^1/_2$ ton, en dehors des altérations ou accidents portés à la clef.

Gamme chromatique

La gamme chromatique est celle qui expose tous les demi-tons contenus dans les huit degrés de la gamme diatonique.



C'est donc une succession de douze demi-tons.
Toute gamme majeure ou mineure peut devenir chromatique.

Modulation

On appelle *modulation* le changement de ton ou de mode. —

*

CHAPITRE IV•

De la Mesure

Tout morceau de musique se divise ordinairement en portions d'égale durée. Chacune d'elles se nomme *mesure.*

Barres

Les *barres de mesure* sont de petites lignes verticales qui servent à diviser un morceau de musique en parties *égales.* —

La *double barre* s'emploie 1° à la fin d'un morceau; 2° pour un changement de partie; 3° pour un changement de ton ou de mesure.

Différentes sortes

Il y a trois catégories de mesures, les mesures à 2 temps, les mesures à 3 temps, les mesures à 4 temps.

Ces différentes mesures se divisent en mesures *simples* et en mesures *composées.*

Les mesures simples sont celles qui ont à chaque temps une figure de note de valeur simple, *croche, noire, blanche, ronde.* —

Les mesures composées sont celles qui ont à chaque temps une figure de note de valeur composée, *croche pointée* (♪.), *noire pointée* (♩.), *blanche pointée* (𝅗𝅥.), *ronde pointée* (𝅝.).

Les temps des mesures simples sont divisibles par 2; les temps des mesures composées, divisibles par 3. —

Les mesures sont exprimées par deux chiffres en forme de fraction. Ex.: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, etc. Le dénominateur ou chiffre en dessous indique le diviseur de la *ronde, prise comme somme.* Le numérateur ou chiffre en dessus indique le nombre de parties pris pour chaque mesure.

Voici le tableau général des différentes mesures à deux, trois et quatre temps. —

Mesures simples.

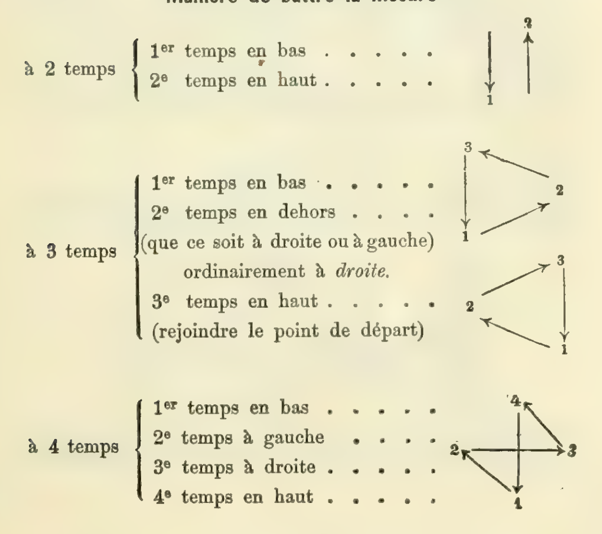
Unités de temps	à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
♪	$\frac{2}{8}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{4}{8}$
♩	$\frac{2}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$ ou C
𝅗𝅥	$\frac{2}{2}$ ou ¢ barré	$\frac{3}{2}$	$\frac{4}{2}$
𝅝	$\frac{2}{1}$	$\frac{3}{1}$	$\frac{4}{1}$

Mesures composées

Unités de temps	à 2 temps	à 3 temps	à 4 temps
♪.	$\frac{6}{16}$	$\frac{9}{16}$	$\frac{12}{16}$
♩.	$\frac{6}{8}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{12}{8}$
𝅗𝅥.	$\frac{6}{4}$	$\frac{9}{4}$	$\frac{12}{4}$
𝅝.	$\frac{6}{2}$	$\frac{9}{2}$	$\frac{12}{2}$

Telles sont les principales mesures. Nous ne parlons pas des mesures à 5 temps et à 7 temps, qui ne sont que des combinaisons de 2 et 3 temps, et de 3 et 4 temps, ou d'autres mesures qui ne sont que des subdivisions des précédentes.—

Manière de battre la mesure



Temps forts, temps faible

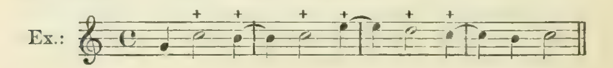
La mesure se compose de temps *forts* et de temps *faibles.* La mesure à 2 temps et la mesure à 3 temps ont leur temps *fort* au *premier* temps: le reste est *faible.* La mesure à 4 temps a son *premier* temps *fort,* le 2me *faible,* le 3e *fort* mais *secondaire,* le 4e *faible.*

Cet ordre naturel du rythme peut être parfois apparemment troublé par la *syncope* et le *contre-temps.* —

Syncope

La *syncope* est un son *articulé* sur un temps *faible* ou sur la partie *faible* d'un temps et *prolongé* sur un temps *fort* ou sur la partie forte d'un temps.

Ex.:



Contre-temps

Le *contre-temps* est l'*attaque* d'un son sur un temps *faible* ou sur la partie *faible* d'un temps, mais ne se *prolongeant pas* sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps.



Du mouvement

Les principaux mouvements déterminant la durée absolue des signes ou figures de notes, sont les suivants:

Largo	large
Larghetto	diminutif de Largo
Lento	lent
Adagio	assez lent
Andante (*ou Andte*)	avec aisance
Andantino (*ou Andno*)	diminutif du précédent(*)
Allegretto (*ou Allto*)	un peu gai, un peu vif
Allegro (*ou Allo*)	gai, vif
Presto	pressé
Prestissimo	très pressé.

(*) Le diminutif *Andno* indique un mouvement *plus lent* qu' *Andte*, mais il fut (déjà au siècle passé), et est encore employé dans le sens contraire.

Le mouvement peut être altéré par les expressions suivantes:

	Animato	Animé
	Accelerando	en accélérant
	Più mosso	plus de mouvement
	Stretto	Serré
	Ritardando (ou ritard.)	en retardant
	Rallentando (ou rall.)	en rallentissant
	Ritenuto (ou rit.)	retenu
	Slargando (ou slarg.)	en élargissant
	ad libitum (ou ad lib.)	à volonté
	A piacere	à plaisir
	Sensa tempo	sans mesure
Quand la mesure a déjà eu son 1er mouvement altéré	*Tempo* signifie *à tempo* » *1º tempo* »	revenir au 1er mouvement

Le mouvement est ordinairement indiqué au commencement d'un morceau par une note suivie d'un nombre. Ces chiffres correspondent à ceux qui sont inscrits sur l'échelle graduée du *métronome*. —

Du métronome

Le métronome de Maëlzel(1) (1815) est un instrument qui sert à donner les diverses vitesses du mouvement, au moyen d'un balancier muni d'un contre-poids mobile qui le fait battre plus ou moins vite, selon qu'on l'éleve ou qu'on l'abaisse. —
L'échelle graduée du métronome contient 39 degrés qui vont du numéro 40 au numéro 208. Ces chiffres indiquent le nombre de coups que bat le balancier pendant une minute. — On n'a qu'à fixer le contre-poids au chiffre correspondant à celui indiqué en tête d'un morceau; chaque oscillation vous donnera le mouvement de la note marquée après le signe =.

Des nuances

Les nuances déterminent les différents degrés *d'intensité de son* et *d'expression* qu'on doit donner aux notes.
On se sert des mots italiens suivants:

	abréviations	
Forte	*f*	fort
mezzo-forte	*mf*	moitié-fort
fortissimo	*ff*	très fort
dolce	*dol.*	doux
piano	*p.*	faible
pianissimo	*pp.*	très faible
sotto voce		à mi-voix
sforzando	*sf*	en forçant la voix

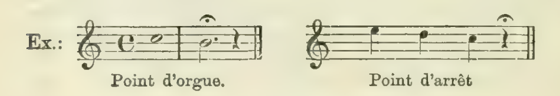
(1) Inventé par Winkel (Amsterdam, 1812) perfectionné par Maëlzel, mécanicien de Ratisbonne.

crescendo	*cresc.* <	en augmentant peu à peu
decrescendo	*decresc.* >	en laissant décroître
rinforzando	*rfz.*	en renforçant
diminuendo	*dim.*	en affaiblissant la voix
morendo	*mor.*	en mourant
smorzando	*smorz.*	"
perdendosi	*perd.*	"
con dolore		avec douleur
con anima		avec âme
con fuoco		avec feu
con moto		avec agitation
expressivo		avec expression
cantabile		en faisant ressortir le chant
grazioso		avec grâce
giocoso		avec gaîté
mesto		avec tristesse
religioso		avec piété
un poco		un peu
non troppo		pas trop
assai		assez
sempre		toujours
volti subito	*v. s.*	tournez vite (la page).

Point d'orgue

Le *point d'orgue* est un petit signe 𝄐 qui placé au-dessus ou au-dessous d'une note en prolonge la durée, à la volonté de l'exécutant ou du dirigeant.

Placé sur un silence, il produit le même effet, mais il s'appelle alors *point d'arrêt.*

Ex.:

Point d'orgue. Point d'arrêt

Barres de reprise

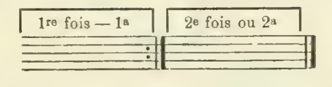
La double-barre indique, comme nous l'avons vu, non-seulement la fin d'un morceau, mais d'une de ses portions principales. Cette partie prend le nom de *reprise,* si elle doit être dite deux fois.

On indique la reprise par deux points placés verticalement au-dessus de la deuxième ligne et au-dessous de la 4e, près de la double-barre.

Ex.:


Renvoi

Le renvoi est un petit signe (𝄋) qui indique, (lorsqu'il se présente la 2e fois) qu'il faut reprendre au point où il s'est montré la 1re fois, jusqu'au mot *Fin.* Lorsqu'il faut, à la fin d'un morceau, revenir au commencement, on exprime le renvoi par les mots *Da capo* (en tête), par abréviation D. C. — Lorsqu'on revient au commencement d'un morceau, pour le redire jusqu'à fin, on ne doit plus faire les autres reprises qui s'y rencontrent; quand, après une reprise, les dernières mesures doivent être remplacées par d'autres, on indique ce changement par les signes suivants:



COURTES NOTIONS DE CHANT GRÉGORIEN

Origine du plain-chant

Le plain-chant *(planus cantus)* est le chant liturgique de l'Eglise. Il est issu du système musical des Grecs. St Ambroise (397) et St Grégoire (590—604) travaillent à son développement et à son perfectionnement. Ce dernier(1) collectionne et réunit en un tout (Antiphonaire) les pièces en usage dignes d'être conservées, les complète et laisse ainsi aux siècles à venir les chefs-d'œuvre du chant religieux d'alors que la tradition orale eût pu facilement laisser se perdre. De là le nom de *Chant Grégorien* donné aussi au plain-chant.

Portée

Le plain-chant se sert de *quatre lignes* seulement pour disposer ses signes de notation. On peut avoir recours à des lignes supplémentaires à l'aigu et au grave, si cela est nécessaire.

(1) Ou l'un des premiers papes qui portèrent ce nom, Grégoire II (715—731) ou Grégoire III (731—741), selon Gevaert, qui dans ses *Origines du Chant liturgique* (1890) ébranle fortement la tradition qui attribue ce rôle à St Grégoire Ier. — Cette opinion du savant musicologue belge est contredite par M. Amédée Gastoué, en une étude parue dans la *Tribune de St. Gervais* sous ce titre: *St. Grégoire le Grand fut-il musicien?* — (Mars 1904.)

Clefs

Il y a deux sortes de clefs en plain-chant, la clef d'ut et la clef de fa. Leur origine vient des lettres qui exprimaient les notes fixées par ces clefs: C ou ut, f ou fa.[1]

La clef d'*ut* se place sur la 2e, 3e et 4e ligne, mais plus souvent sur la 4e ligne.

La clef de *fa* se place ordinairement sur la 3e ligne.

Les clefs en plain-chant ne marquent pas la hauteur *absolue* des sons, mais seulement le rapport des intervalles.

De la notation

Primitivement on apprenait les mélodies par cœur et on les chantait de même. Plus tard, pour les fixer, on se servit de signes (accents et points) qui, combinés entre eux, devinrent les *neumes*.

Neumes

Les neumes sont les anciens signes d'accentuation, adaptés à l'écriture musicale et disposés en groupes d'après des combinaisons multiples.

Les notes sont carrées, caudées ou losangées. Elles sont noires.

Les notes peuvent être seules ou groupées. —

Figures d'une seule note

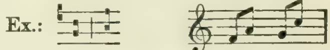
Les figures d'une seule note sont: le *punctum*, la *virga*, le *punctum losangé*.

Ex.:

punctum virga punctum losangé

Figures de plusieurs notes

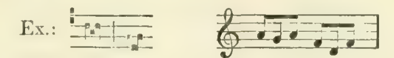
a) De deux notes: le *podatus*, groupe de deux notes dont la première est moins élevée que la seconde.


Ex.:


(1) A cette époque, les notes de la gamme n'étaient désignées que par les sept premières lettres de l'Alphabet: A (la) B (si) C (do) D (ré) E (mi) F (fa) G (sol). —

On lit toujours la note inférieure la première.

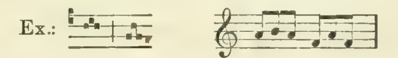
La *clivis*, formule de deux notes dont la 1ère est plus élevée que la seconde:

Ex.:


b) De trois notes: le *porrectus*, groupe de trois notes formé d'une *clivis* et d'une note plus élevée que la dernière note de cette clivis.

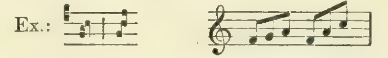
Ex.:


On écrit aussi d'après la manière ancienne:

Ex.:


Les deux extrémités de la barre indiquent les deux premières notes du *porrectus*.

Le *torculus*, composé de trois notes dont celle du milieu est plus élevée que les deux autres.

Ex.:


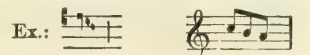
Le scandicus, qui comprend trois notes ascendantes et plus.

Ex.:

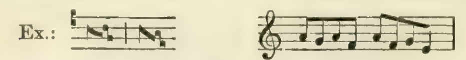

Parfois la 1re note est séparée des deux autres par un léger blanc; la note seule, temps faible, est la première; l'*ictus* tombe sur la 2e note. Il s'appelle alors *salicus*.

Ex.:

Le *climacus*, qui a trois notes descendantes et plus.

Ex.:


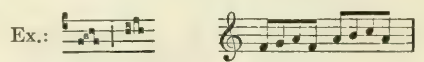
c) *De quatre notes:* le *porrectus flexus*, composé des trois notes du *porrectus* ordinaire, et d'une note inférieure à la dernière du porrectus.

Ex.: 

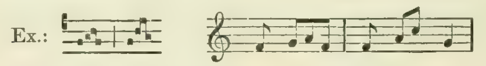
Le *torculus resupinus,* qui aux trois notes ordinaires du *torculus* ajoute une note supérieure à la dernière:

Ex.: 

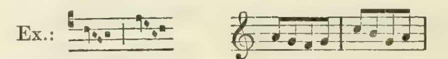
Le *scandicus flexus*, scandicus ordinaire suivi d'une note plus grave. —

Ex.: 

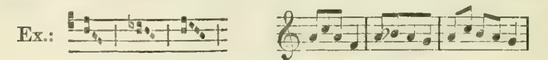
Le *salicus flexus,* qui après ses trois premières notes *fléchit* sur une quatrième plus grave.

Ex.: 

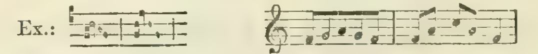
Le *climacus resupinus*, dont la 4e note est plus aigüe que la dernière du *climacus* ordinaire.

Ex.: 

Le *podatus subbipunctis* ou *subtripunctis,* qui est un simple *podatus* suivi de deux ou trois notes plus graves.

Ex.: 

Le *scandicus subbipunctis* qui est le groupe ascendant ordinaire avec un retour généralement de même forme au point de départ.

Ex.: 

A tous ces groupes de formes diverses, il faut ajouter le *pressus*, qui est fait de la rencontre de deux notes sur un même degré, ce qui peut arriver de deux façons, ou 1° par un *punctum* placé devant une *clivis*, ou 2° dans la juxtaposition de deux neumes, la dernière note du premier se trouvant sur le même degré que la 1ère du second.

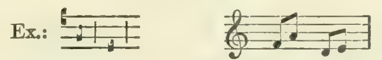


Signes de nuances, d'ornementation

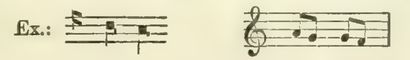
Le *quilisma* (⁓) est une note dentelée qui se rencontre dans les gradations ascendantes, servant de liaison entre deux tierces. Qu'était-ce? — un son trémulant? un gruppetto? On l'ignore. Pratiquement on se contente de couler sur la note dentelée, en appuyant sur la note qui précède et même en l'allongeant légèrement, elle, ou le groupe, comme nous le verrons plus loin. —



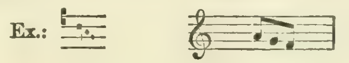
L'*épiphonus* est un *podatus* avec note supérieure plus petite, appelée note *liquescente*. Les notes liquescentes se placent sur des diphtongues ou doubles lettres, *autem, ejus, omnis*. — Notre prononciation à la française nuit beaucoup à leur interprétation. —



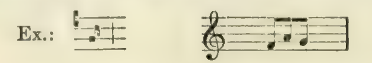
Le *céphalicus* est une *clivis* avec note inférieure plus petite.



L'*ancus* est un *climacus* aux deux dernières notes de forme amoindrie. —

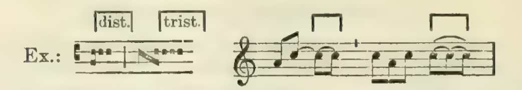


Le *torculus* a parfois aussi une note liquescente.



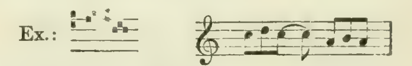
Il y a aussi des notes doublées: Le *pressus* (dont nous avons déjà parlé).

Le *strophicus*, *punctum* doublé ou triplé, avec pulsations vibrantes à chaque note



La *bivirga*, comme le nom l'indique, virga redoublée, marque un son vibrant de crescendo:

L'*oriscus*, double note à la fin d'un groupe et ordinairement entre deux torculus



Des modes

Les modes sont les différentes manières d'être de la gamme ou échelle musicale qui sert de base à la mélodie. C'est „la manière déterminée de lier les tons entre eux pour en former une mélodie (Dom Kienle)". „C'est le caractère propre qui revient à une mélodie d'après sa gamme et la disposition de ses intervalles". (id.)

Il y a huit modes en plain-chant, dont quatre sont appelés *authentiques* et quatre *plagaux*, ou *collatéraux*, ou relatifs.

Les authentiques sont les impairs, 1er, 3e, 5e, 7e.

Les plagaux sont les pairs, 2e, 4e, 6e, 8e.

Les modes vont deux par deux, l'authentique et son plagal correspondant. Le *pair* dérive de l'*impair*. Ainsi le 1er mode forme le second, le 5e forme le 6e, etc.

Chaque mode a une *dominante* et une *finale* qui le caractérisent.

Voici l'échelle des huit modes du plain-chant:

Dominantes	finales			D'après les modes grecs
la -	ré	1er mode -	ré mi fa sol la si do ré	Dorien
fa -	ré	2e mode -	la si do ré mi fa sol la	Hypodorien
ut -	mi	3e mode -	mi fa sol la si do ré mi	Phrygien
la -	mi	4e mode -	si do ré mi fa sol la si	Hypophrygien
ut -	fa	5e mode -	fa sol la si do ré mi fa	Lydien
la -	fa	6e mode -	do ré mi fa sol la si do	Hypolydien
ré -	sol	7e mode -	sol la si do ré mi fa sol	Mixolydien
ut -	sol	8e mode -	ré mi fa sol la si do ré	Hypomixolydien.

A ces huit modes on peut en ajouter encore *six*, dits *modes transposés*. Les six premiers modes seuls sont susceptibles de cette transposition. Cela fait que certains auteurs et certaines éditions portent jusqu'à XIV le nombre des modes.

		Gamme	Dominante	Finale	Modes grecs
(1er)	IXe	la - mi - la	mi -	la -	Eolien
(2e)	Xe	mi - la - mi	do -	la -	Hypoéolien
(3e)	XIe	si - fa - si	sol -	si -	
(4e)	XIIe	fa - si - fa	mi -	si -	
(5e)	XIIIe	do - sol - do	sol -	do -	Ionien
(6e)	XIVe	sol - do - sol	mi -	do -	Hypoionien.

Il existe des *modes mixtes* (authentiques empruntant quelques notes à leur plagal). Ex.: *Dies irae*, *Lauda Sion.*

Une mélodie peut être transposée de son échelle modale dans une autre pour facilité d'écriture ou pour éviter certains accidents inusités: 2e mode (mi♭) 4e mode (fa♯).

Ex.: *Hæc dies* (2e) — *Benedicta tu* (4e mode).

Le triton, *diabolus in musica*, comme on l'appelait au moyen-âge (fa-si♮), oblige parfois à avoir recours au *si*♭ pour éviter la dureté de la quarte augmentée, à moins que l'une des deux notes tombe sur une syllabe *atone:* Ex. *In hymnis et canticis*, du *Lauda Sion.* —

Dans les mélodies où le *fa* domine, le si♭ devient presque une nécessité; quand au contraire la phrase se meut autour du *do*, le *si* porté par attraction vers le *do*, reste ou redevient *naturel.* Le *bémol* ne vaut que jusqu'à la barre suivante ou jusqu'au bécarre (♮). On rencontre le *bémol* surtout dans le 1er, le 5e, et le 6e mode. Ces deux derniers se présentent quelquefois avec si♭ à la clef. Ils équivalent alors aux mêmes modes transposés (Ex. Adoro te).

Chaque Antienne porte ordinairement au début, marqué par un chiffre, le mode dans lequel elle est écrite. Si elle doit être suivie d'un psaume, la finale de ce psaume est indiquée sur les lettres *euouae.* Ce sont les voyelles des mots suivants: *seculorum. Amen.* Il y a huit formules mélodiques de psaumes, autant qu'il y a de modes. Ils ont une médiante simple ou solennelle. Les 1er, 3e, 4e, 7e et 8e modes ont plusieurs finales.

De la bonne exécution du chant grégorien

De la lecture du latin

„La prépondérance appartient au texte sacré: il est le roi, tandis que le chant n'est que le sujet. Le texte doit donc être mis en lumière et en quelque sorte illustré par la mélodie."

a) Il faut d'abord *bien lire* le latin, bien prononcer toutes les lettres, bien prononcer les mots, renforcer, doubler presque les consonnes, ossature des mots.

De l'accentuation

b) Il faut ensuite *bien accentuer.* „L'accent tonique est une impulsion, une élévation de la voix sur la syllabe principale d'un mot: c'est le point central du mot" (D. Pothier). Toutes les autres syllabes doivent lui être subordonnées. —

1° Les *monosyllabes*, conjonctions, prépositions sont ordinairement faibles, ainsi que les pronoms sujets: *et áit íllis.* Les pronoms compléments sont généralement accentués: *propter mé, super vós, — à moins qu'ils ne précèdent une pause.* —

2° Les mots de *deux syllabes* ont leur première syllabe accentuée: *Dómum túam.* — L'accent des dissyllabes est un peu moins fort que celui des polysyllabes. On n'appuie jamais en latin sur la dernière syllabe.

On accentuait autrefois la dernière syllabe des mots hébreux. Actuellement on accentue les mots hébreux comme les mots latins: *Dávid, Síon, Jerúsalem.* — Par là même les médiantes rompues, dans la psalmodie, sont supprimées.

3° Les mots de *trois* ou plusieurs syllabes portent dans les éditions actuelles l'accent sur la voyelle de la syllabe accentuée; il est donc inutile de donner les règles d'accentuation de ces mots; cela dépasserait les bornes de ce court exposé et nous entraînerait trop loin. — On peut cependant résumer le tout dans la règle suivante: *Les mots* qui ont trois syllabes ou plus, ont l'accent sur l'avant-dernière syllabe si elle est longue, prosodiquement; si elle est brève, c'est toujours l'antépénultième. —

Outre l'accent tonique, il y a en latin comme dans toute langue, *l'accent secondaire.*

L'accent secondaire se fixe deux syllabes avant et après l'accent tonique.

Il se place sur les finales, dans les mots accentués sur l'antépénultième, toutes les fois que ces mots ne sont pas immédiatement suivis d'une syllabe accentuée.

Ex.: Dóminús [a. s.], Dóminus [pas d'acc.] técum — Dóminús [acc. sec.] et Déus.

Il se place aussi sur la 2° syllabe avant l'accent, lorsque le mot a plus d'une syllabe avant cet accent.

Ex.: ápparébit [acc. sec.] — misé - ricórdia [acc. sec.].

Règles générales d'exécution.

Les notes, en chant grégorien, ne sont ni longues, ni brèves. Leur intensité comme leur durée, dépendent: a) de la syllabe sur laquelle elles sont posées; b) de leur place particulière dans un groupe; c) et de celle aussi qu'elles occupent dans la mélodie.

Les notes sont fortes sur une syllabe forte.

La première note d'un groupe est légèrement plus forte que les autres: elle est marquée de l'*ictus.* Les notes qui terminent une mélodie, sont plus longues. — On peut évaluer à peu près à une croche la note simple. Mais cette valeur de la note est souvent modifiée par la position qu'elle occupe dans la phrase, surtout à la *fin* des phrases, des *membres* de phrases, des incises et généralement de toutes les divisions rythmiques.

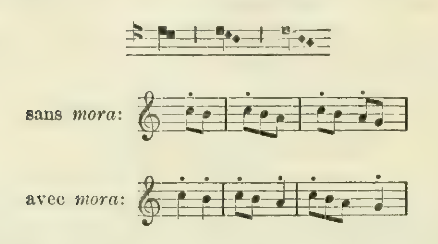
Ces divisions se font sentir par un *retard de la voix, mora vocis,* par une prolongation sur la dernière note et même les deux dernières notes de chaque division, et par des *pauses* se mesurant sur l'importance des divisions rythmiques. —

Règles d'exécution propres à chaque formule.

Dans les groupes de deux ou trois notes comme le *podatus,* la *clivis,* le *porrectus,* le *torculus,* le *scandicus,* la première reçoit l'impulsion de la voix, les autres sont coulées ou exécutées doucement, tout en étant égales en durée. —

Lorsque le scandicus se compose de 4 notes, on le divise en deux *podatus* et on l'exécute de même; la 3e note reçoit donc, comme initiale du second *podatus,* une légère impulsion.

Si le groupe est suivi d'une pause ou d'une *mora* sensible, le rythme change, car la dernière note prenant un ictus, devient nécessairement plus marquée que la précédente, si le groupe a plus de *deux notes.* Et si le groupe en a quatre, on ne subdivise pas deux notes par deux notes, en mettant un *ictus* sur la 3e, mais on rythme au lieu de . Il y a donc ces deux manières:



N.B. Il ne faudrait pas croire que les losanges doivent être exécutés plus rapidement que les autres notes. Toutes les notes des groupes sont égales par elles-mêmes en durée.

Plusieurs formules ou groupes se succédant, doivent se distinguer et non s'embrouiller; que les saillies des formes soient mises en évidence: pour cela bien observer l'*ictus* et savoir délicatement, sans dur contraste, éteindre le son sur les notes faibles. —

Si une succession de formules se déroule sur une même syllabe, la *note culminante* n'est forte, que lorsqu'elle est la *note initiale* d'une formule.

Des notes d'ornement ou d'agrément

Il y a plusieurs notes d'ornement en chant grégorien, nous l'avons déjà dit: l'*épiphonus*, le *céphalicus*, l'*ancus* et le *quilisma.*

L'*épiphonus* et le *céphalicus* n'étant, le premier qu'un *podatus* et le second, qu'une *clivis*, ont, ainsi que ces neumes, leur deuxième note faible et obscure.

L'*ancus* est un *climacus* dont les deux dernières notes sont faibles et légèrement assourdies.

Le *quilisma* est une note tremblée. „Vox tremula, dit Engelbert, vocatur quilisma." — La voix simulait-elle ce que dépeint le signe (ʌʌ) sous forme de son trémulant ou de gruppetto? — On ne sait et pratiquement on se contente de glisser doucement sur la note. — Si le quilisma est précédé d'un groupe de deux notes, c'est sur la première de ces deux notes qu'il faut *appuyer*, si non, on appuie *smorzando* sur la note qui le précède et on l'allonge légèrement.

Des notes doublées

Disons un mot des doubles-notes. —

Le *pressus*, juxtaposition de deux notes qui sont sur le même degré et dont l'une termine un groupe et l'autre commence le suivant, ne doit pas voir ses deux notes séparées dans l'exécution. On accentue la première.

Le *strophicus*, note répétée deux et même trois fois, s'exécute avec une légère répercussion de la voix sur chaque note, tout en liant les deux ou trois sons. —

Des formes mélodiques

Deux formes mélodiques principales se rencontrent dans le chant grégorien:

1° le *chant syllabique*. Ex.: les psaumes.

2° le *chant orné*. Ex.: les Graduels.

Chant syllabique

Dans le chant syllabique, le *texte* fait le rythme: c'est le rythme oratoire dans toute sa simplicité. Chantez avec douceur et souplesse, en bien prononçant les paroles du texte, d'une voix ferme et soutenue, à notes égales, sans lenteur mais sans précipitation et sans arrêts inutiles et parfois nuisibles.

Règle d'or

Dans le cours d'un *mot*, il n'est jamais permis de respirer immédiatement avant une nouvelle syllabe. «Il faut bien prendre garde, dit dom Jumilhac, en chantant la note, de ne jamais *désunir* les syllabes d'un mesme mot, ni les mots d'un mesme nombre, ni les syllabes ou les notes qui composent une mesme cadence, soit par des pauses ou des respirations faites mal à propos, soit par une mesure déréglée, soit autrement, parceque, en usant de la sorte, il arriverait que d'un

*

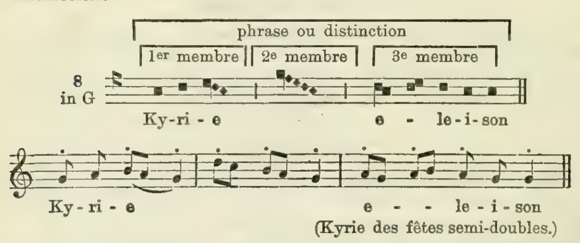
seul mot l'on en ferait plusieurs — les arrêts maladroits „à cause de leur incongruité, sont vulgairement appelés le *point de savetier*"» (La science et la pratique du plain-chant, 6e partie, ch. IV, p. 270.)

Ex.: *sus* — *pira* — *mus*, du Salve Regina. —

A l'accent de chaque mot, faites sentir l'*ictus*. Dans le chant des Psaumes, arrêtez-vous la valeur de deux temps à chaque *médiante*. Pour les finales, suivez les règles données au sujet des différents groupes.

Chant orné

Dans le chant *orné*, ce sont les formes de la mélodie qui commandent les divisions. — La mélodie grégorienne se divise en membres de phrases et en phrases ou distinctions. Le rythme du plain-chant, sans être mesuré mathématiquement et régulièrement comme la musique moderne, est fait, la plupart du temps d'une succession *variée* de divisions binaires et ternaires. Ainsi la phrase suivante (de mouvement binaire) est composée de trois membres qui forment la phrase ou distinction:



(Kyrie des fêtes semi-doubles.)

Distinguez bien dans les membres de phrases les figures neumatiques, sachez les diviser; observez les règles données pour leur bonne interprétation. —

Ne détruisez pas l'artistique modelé de la phrase par des heurts, des disjonctions, des sonorités dures. Sachez en équilibrer les différentes pièces.

Rallentissez légèrement les finales. —

De la voix, du chant

Il n'est pas nécessaire de donner beaucoup de voix pour interpréter les mélodies grégoriennes. Leur sveltesse s'y oppose. Le mouvement à donner au chant grégorien, est celui „d'une lecture bien accentuée à la façon du discours. Ce mouve-

ment doit être aisé et non précipité. *Cantabis syllabas, sicut pronuntiaveris.* (Direct. chori.) — Pas de lourdeur, pas de martellement. L'importance, le degré de la fête ne doit pas changer l'allure générale d'une pièce grégorienne. Chaque morceau doit garder le mouvement qui lui est propre. Les dimensions du vaisseau, l'acoustique, la discipline et le nombre des exécutants peuvent seuls apporter ici quelque modification.

Des diverses éditions de chant

Quoique l'enseignement et les règles donnés précédemment se rapportent de préférence à l'édition bénédictine, un peu de réflexion et de goût suffiront à un maître de chapelle ou à un organiste, pour les appliquer à l'édition qu'il aura sous les yeux et se débrouiller dans ce chaos, en apparence bien obscur. Ne vous rebutez pas; ne dites pas: ces préceptes ne sont pas faits pour nous. Ecoutez ces quelques conseils:

1° S'il s'agit d'un chant syllabique, dites-le à syllabes bien égales, en demi-teinte et faites votre *ictus* sur celle qui porte l'accent.

2° S'il y a plusieurs notes sur une même syllabe, (neume), qu'il soit à deux notes (podatus, clivis) ou à trois notes (scandicus, climacus, torculus), faites votre *ictus* sur la première du groupe. —

S'il y a *quatre notes* sur une même syllabe, examinez, *décomposez;* vous les réduirez la plupart du temps à deux des neumes précédents, en mouvement ordinairement binaire. S'il y a plus, groupez d'après les principes énoncés plus haut. — Ce ne sera pas, je le sais, d'une perfection scientifique absolue, mais cette manière de réduire un peu rudimentaire aura l'avantage de vous faciliter la tâche d'exécution, quelque peu ardue sans cela, et les résultats, si vous y apportez un bon goût vraiment artistique, vous engageront à poursuivre, en couronnant vos efforts de succès.[1]

Pourquoi ne feriez-vous pas pour les pièces que vous avez à interprêter ou accompagner, ce que viennent de faire les Bénédictins pour leur édition en transcription musicale: *surmonter d'un point* (♪̇) *la note qui doit recevoir l'ictus?* — Ce travail serait particulièrement utile aux organistes, car nous verrons plus tard que c'est sur l'*ictus* que doit se faire le changement d'accord. — Vous pourriez aussi vous aider d'une édition bénédictine (*Paroissien* ou *Manuel ponctué* en transcription musicale) et vous éclairer à leur comparaison.

(1) Bientôt l'*Edition vaticane* devenue l'édition universelle mettra fin à ces difficultés.

Ces conseils méritent d'être favorablement accueillis et mis en pratique; car de leur intelligente application peut naître une œuvre d'art digne de nos églises et des trésors cachés dans les cantilènes liturgiques.

ABRÉGÉ D'HARMONIE

Cet abrégé n'a pour but que la préparation de l'élève à l'accompagnement du chant grégorien et du cantique populaire.

On appelle *harmonie* l'association simultanée de plusieurs mouvements mélodiques.

„La musique, on l'a dit avec justes raisons, est un art de mouvement et de succession."

Ce mouvement, fait de successions, ne va pas de bas en haut ou de haut en bas, mais de gauche à droite.

Sa marche est donc *horizontale.*

Si toutefois on considère les notes dans leur sens *vertical,* elles présentent des superpositions de sons qu'on a généralement appelés *accords.* Mais on n'arrive à cette observation et constatation, qu'en arrêtant le *mouvement mélodique.* —

Et ainsi étudiée, l'harmonie peut être dite la *science des accords,* ou bien *„une combinaison de sons ayant entre eux des affinités et résonnant simultanément."*

De l'accord

L'accord est la superposition ou l'émission simultanée de plusieurs sons dont les rapports sont réglés d'après la résonnance des corps sonores.

Cette résonnance peut avoir lieu du *grave* à *l'aigu* et de *l'aigu* au *grave.* Par la résonnance supérieure du grave à l'aigu, du point de départ *do* par exemple à 129, 3 vibrat., j'obtiens comme notes principales *do-sol-mi.* Par la résonnance inférieure, du point de départ *mi* (649, 2 vibrat.) qui caractérise le mode majeur, j'obtiens *mi-la-do* comme notes principales.(1) —

Ex.: 

(1) Voir H. Riemann, *Harmonie simplifiée.* — V. d'Indy, *Cours de Composition musicale.*

De l'accord dit consonnant

En réalité il n'y a qu'un seul accord, l'*accord parfait*, composé de trois sons, seul consonnant. Il se présente sous deux formes, la forme *majeure* et la forme *mineure*. — Quant à l'accord dit de *quinte diminuée*, il n'est qu'un abrégé de l'accord parfait majeur, dont on a éliminé et dont on doit sous-entendre la *basse fondamentale*. Nous verrons, au sujet des septièmes, ce qu'il faut penser de la note qui est au sommet de cette agglomération. —

Quoique ces trois formes ne soient que trois *aspects* différents de l'accord parfait, nous leur donnerons le nom d'*accords*, pour ne pas trop rompre avec les traditions et être mieux compris. —

On compte trois formes d'accords consonnants.

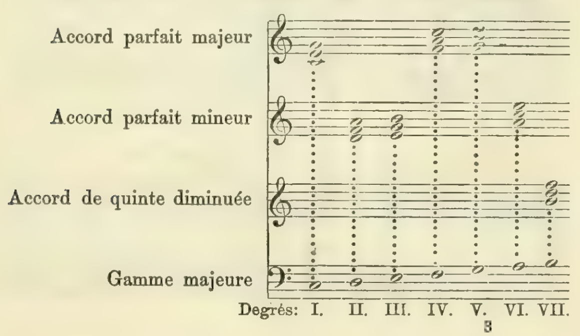
1° L'accord *parfait majeur*, l'accord *parfait mineur*, et l'accord de *quinte diminuée*.

a) L'accord *parfait majeur*, composé d'une tierce majeure et d'une quinte juste, se rencontre, *dans la gamme majeure*, sur les 1er, 4e et 5e degrés (notes tonales, tonique, sous-dominante, dominante) et dans la *gamme mineure*, sur les 5e et 6e degrés (dominante et sus-dominante).

b) L'accord *parfait mineur*, composé d'une tierce mineure et d'une quinte juste, se rencontre, *dans la gamme majeure*, sur le 2e, 3e et 6e degrés, et dans la *gamme mineure*, sur le 1er et le 4e.

c) L'accord de *quinte diminuée*, composé d'une tierce mineure et d'une quinte diminuée, se rencontre dans la *gamme majeure*, sur le 7e degré, et dans la *gamme mineure*, sur le 2e et le 7e degrés. —

Il est facile de s'en convaincre dans le tableau suivant.





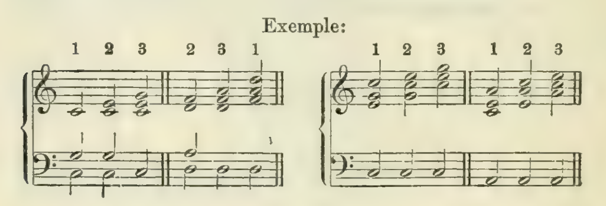
Nous n'avons pas placé d'accord sur le 3e degré de la gamme mineure (do) surmonté du signe ×, parce qu'il ne peut supporter logiquement que l'accord de *quinte* augmentée , considéré généralement comme trop dur pour être admis dans la catégorie des accords consonnants. Nous en parlerons cependant au sujet des altérations.

Ce que nous disons de la gamme d'*ut majeur* et de la gamme de *la mineur* est applicable à toutes les notes de la gamme chromatique, sur lesquelles les mêmes degrés peuvent s'établir.

Positions

Les accords, quels qu'ils soient, peuvent prendre diverses positions, c'est à dire que la place qu'occupent les notes qui les composent, peut être intervertie, au gré du compositeur ou de l'harmoniste, *à l'exception de la basse*, qui occupe toujours la partie grave; sans quoi ce ne serait plus un changement de position, mais un renversement.

Exemple:



Renversements

Nous n'avons vu jusqu'ici que des accords à *l'état fondamental*, c'est à dire ayant à la basse la note génératrice de l'accord, celle qui lui donne son nom. — Si, au lieu de la fondamentale, on place à la basse un autre intervalle constitutif de l'accord, il y a *renversement*. Il faut bien le distinguer du changement de position. — Dans le renversement, c'est la basse qui fait entendre un autre son que la *fondamentale* de l'accord, tandis que dans le changement de position, la basse reste fixée sur cette dernière.

Donc la basse dans le renversement faisant entendre une des notes de l'accord autre que sa fondamentale, celle-ci passe à une partie supérieure.

Un accord a autant de renversements que d'intervalles distincts. Il faut pour les obtenir, porter la note la plus basse à l'octave au-dessus. (Les intervalles se comptent de la note la plus grave ou basse, à chacune des autres notes de l'accord.)

Chaque renversement a reçu un nom particulier qui résulte des intervalles qui le composent en partant de la basse.

Accord de sixte

Le *1er renversement* des accords consonnants ci-dessus établis constituera ce qu'on a appelé un accord de *sixte*.



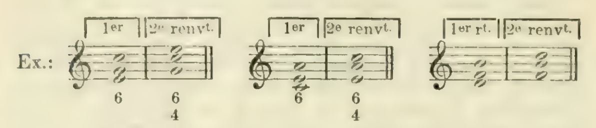
Tous les accords consonnants du tableau synoptique de la page 33, peuvent se renverser ainsi qu'il précède. Il sera facile d'en établir le tableau détaillé. —

Accord de quarte et sixte

Le *2e renversement* des accords consonnants, déplaçant la sixte grave et la portant à l'aigu, constitue l'accord dit de *quarte et sixte*.

(Dans l'accompagnement du chant grégorien, l'accord de *quarte et sixte* ne trouvera guère à être utilisé, mais il trouvera

son application fréquente dans l'accompagnement du cantique populaire.)



On peut établir de ces renversements un tableau comme celui précédemment dressé, page 33, sur tous les degrés de la gamme majeure et de la gamme mineure.

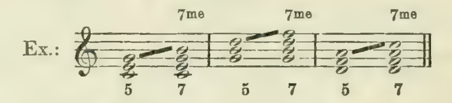
Accords dissonants

Si nous nous plaçons au point de vue *horizontal*, l'accord dissonant n'existe pas. En dehors de l'*accord parfait*, tout n'est que coïncidence artificielle.

La dissonance, c'est à dire la note qui, à l'état vertical, constitue l'accord de septième ou autre, n'est qu'une *occurrence*, une juxtaposition passagère, dues à la marche mélodique des diverses parties en mouvement.

Si nous observons l'état vertical seul, nous voyons que l'accord appelé *dissonant* est fait d'une nouvelle tierce superposée à l'*accord parfait.*

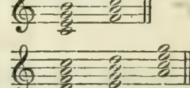
Nous obtenons par cette superposition un accord de quatre sons dit accord de septième. —



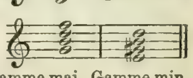
On compte cinq sortes d'accords dits de septième.

1° L'accord de septième majeure

2° L'accord de septième mineure



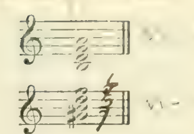
3° L'accord de septième de dominante



Gamme maj. Gamme min.

4° L'accord de septième de sensible

5° L'accord de septième diminuée



Renversements

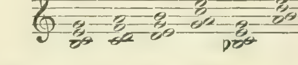
Les accords de septième composés de quatre sons donnent lieu à trois renversements:

1° accords de quinte et sixte

La basse de ce renversement est la tierce de l'accord fondamental.

2° accords de tierce et quarte

3° accords de seconde



Accords de neuvième

Mentionnons en passant les accords dits de *neuvième.*(1) Ajoutez une tierce supérieure à la septième de dominante, vous obtenez (si cette tierce est majeure) l'accord de neuvième majeure de dominante.

Ex.:

et si elle est mineure, l'accord de neuvième mineure de dominante.

Ex.:

Redoublements

L'écriture harmonique n'est pas ordinairement restreinte aux limites d'une octave. Elle peut s'étendre jusqu'aux extrêmes degrés de l'échelle des voix et des instruments. De là la

(1) Ce que nous avons dit du son dissonant de l'accord dit de *septième* s'applique à celui de l'accord dit de *neuvième.* —

nécessité de *redoubler* parfois une ou plusieurs des notes constitutives de l'accord pour remplir les distances et rapprocher les rapports des sonorités. De plus l'usage général étant d'écrire le plus souvent à 4 parties, et l'accord parfait n'étant que de trois sons, il faut nécessairement qu'une des notes *qui le constituent, soit* répétée *deux fois.* — Telle est l'origine du *redoublement.*

Peut-on redoubler indifféremment l'une des trois notes? — Non. — Il faut que cette note soit la plus importante et que sa prédominance ne fasse qu'accentuer le sens tonal. —

Les meilleures notes à redoubler sont donc la *tonique*, la *sous-dominante* et la *dominante:* ce sont les notes tonales génératrices de la gamme. —

Il ne faut pas redoubler la *note sensible.* —

Le redoublement de la *tierce* affaiblit le sentiment tonal. On doit redoubler de préférence la basse.

Dans la quinte diminuée, ne pas redoubler les notes *attractives.*

On appelle *notes attractives* le 4e et le 7e degrés, quand ils font partie d'un même accord. — Le 4e degré est attiré vers le 3e; le 7e vers le 8e, ou octave ou tonique. Cette *tendance* les a fait appeler *notes attractives.* Toute note ayant une *tendance* ne peut se doubler.

Dans l'accord de *quarte et sixte*, redoublez la *basse* ou la quarte.

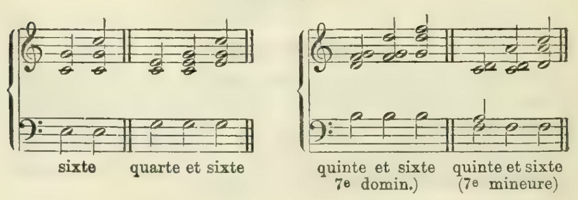
Dans les accords dissonants, redoublez la *basse*, après suppression de la quinte. —

Le redoublement ne change pas la valeur particulière de l'accord.

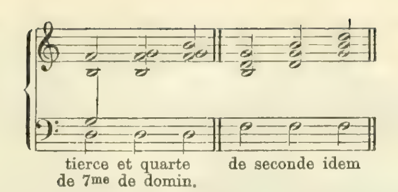
Positions

a) Tous ces accords, qu'ils soient fondamentaux, renversés, complets ou incomplets ou avec notes redoublées, peuvent prendre un grand nombre de positions diverses.

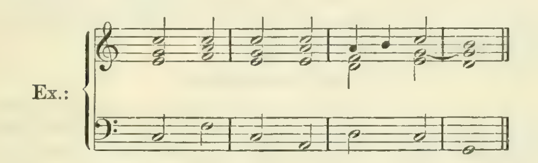
Exemple:



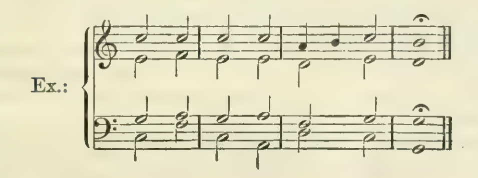
sixte — quarte et sixte — quinte et sixte 7e domin.) — quinte et sixte (7e mineure)



b) Les accords peuvent se poser sur la portée de deux manières différentes: en *position serrée*, et en *position large.* — Un accord est en position *serrée*, quand les trois parties supérieures sont rapprochées l'une de l'autre.



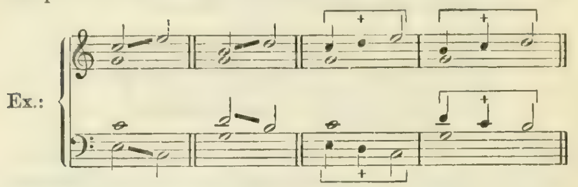
Un accord est en *position large*, quand les trois parties supérieures se trouvent séparées et l'une d'elles plus rapprochée de la basse. — Cette position donne plus de plénitude aux accords. Il serait bon de s'en servir de préférence dans l'accompagnement du plain-chant.



c) Une forme particulière du changement de positions est l'*échange de notes*, où deux parties échangent de positions, tandis que les autres restent en place. Cette forme est très fréquente. On peut même y intercaler une note étrangère à

l'harmonie, ce qui rend le mouvement des parties plus mélodique.

Ex.:



De l'enchaînement des accords

Jusqu'ici nous nous sommes bornés à étudier les diverses formes de l'accord. Mais l'harmonie n'est pas seulement la connaissance de ces formes: elle est *la science des lois qui régissent leur enchaînement.* —

Des mouvements

La marche des accords peut s'opérer de trois manières différentes; 1° par mouvement *direct*, droit ou semblable; 2° par mouvement *contraire;* 3° par mouvement *oblique.*

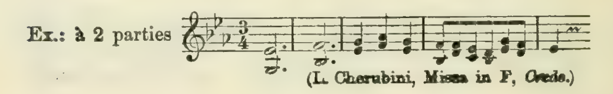
Le mouvement *direct* a lieu quand deux ou plusieurs parties montent ou descendent à la fois, par degrés disjoints ou par degrés conjoints. —

Dans le mouvement *direct*, la forme parallèle (ou emploi successif du même intervalle) se rencontre souvent. Les chants populaires sont la plupart du temps écrits à 2 voix et la seconde voix marche en tierces avec la 1ère, à qui est confiée la mélodie. Ex. Les *lieder* à 2 voix de Mendelssohn. Le procédé d'ailleurs est en parfaite conformité avec l'instinct musical populaire. —

Au moyen-âge, cette forme parallèle fut la seule employée pendant la période du *déchant.* Les suites de quintes et d'octaves, aujourd'hui sévèrement proscrites, étaient alors en honneur.

A notre époque, ce mouvement a perdu cette faveur; on le trouve *peu gracieux* et il est dangereux pour les novices en harmonie: il les *expose* à des fautes. Il ne doit s'employer que rarement.

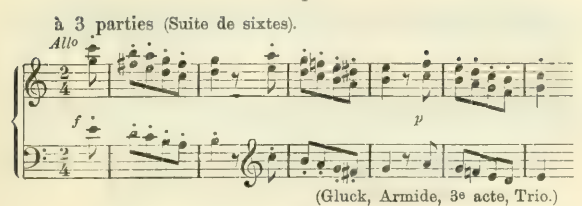
Ex.: à 2 parties



(L. Cherubini, Missa in F, Credo.)

Exemple:

à 3 parties (Suite de sixtes).

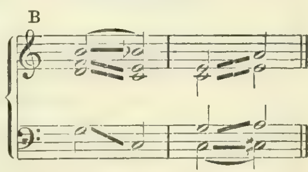


(Gluck, Armide, 3e acte, Trio.)

Ex.: à 4 parties
A (aboutissant au 4e degré portant accord de sixte).



Ex.: à 4 parties
B (une des parties procédant chromatiquement).



2o Le *mouvement contraire* est pratiqué, lorsque les diverses parties se meuvent en sens opposé et que certaines montent, tandis que les autres descendent ou *vice versa*. Ce mouvement produit un excellent effet et est à rechercher. Les élèves doivent en faire un fréquent usage: il leur évitera souvent bien des fautes. —

Exemples:



(Beethoven, Andte de la Symphonie en ut.)

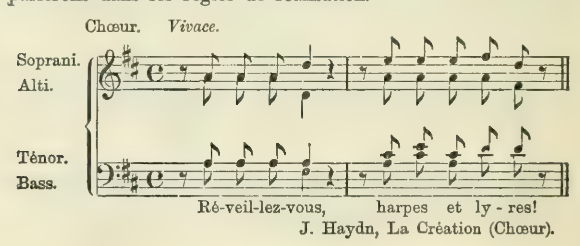


Gluck, Iphigénie en Tauride, hymne (IVe acte).

J. Haydn, La Création (1re partie).

Mais meilleur encore généralement est le *mouvement oblique*, par lequel une partie reste *immobile*, tandis que les autres suivent une marche ascendante ou descendante, ou contraire (mouvements mélodiques dans diverses directions). — Cette corde immobile est le lien qui unit et donne à l'harmonie une agréable souplesse en même temps qu'une puissante cohésion.

De là naît ce qu'on appelle *la note commune*, dont nous parlerons dans les règles de réalisation.



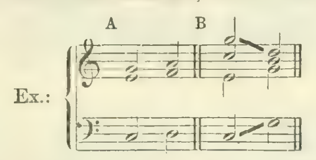
J. Haydn, La Création (Chœur).



G. Haendel, *le Messie.*

Fautes à éviter

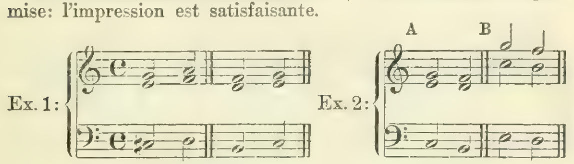
1° Deux quintes justes de *suite,* procédant par mouvement *direct* ou par mouvement *contraire,* sont défendues.

Ex.:


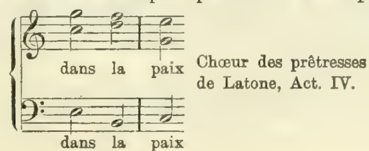
Deux quintes successives sont dures à l'oreille, parce qu'elles font entendre *immédiatement* deux *tonalités différentes.*

N.B. Si la *première* est *diminuée* (Ex. 1), la succession est quand même mauvaise, et défendue. Cette défense se rapporte surtout aux deux parties extrêmes.

Si la *deuxième* est *diminuée* (Ex. 2), la succession est permise: l'impression est satisfaisante.

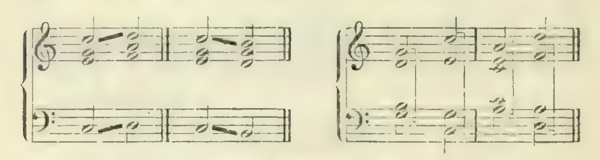


A remarquer toutefois que ce n'est pas sous la forme A que se présente ordinairement cette succession, mais sous la forme B ou bien sous la forme adoptée par Gluck dans *Iphigénie:*

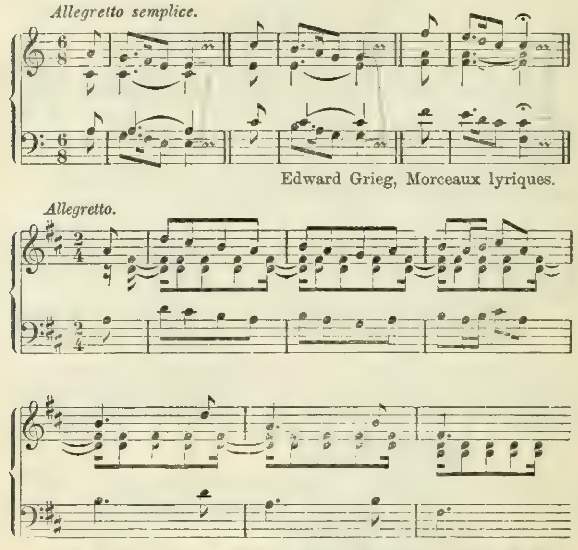


Chœur des prêtresses de Latone, Act. IV.

2° Deux *octaves* justes de suite *par mouvement direct* sont défendues, et *par mouvement contraire* sont d'une pauvreté harmonique à éviter.



Après ces préceptes rigoureux, les exemples qui suivent déconcerteront peut-être le savoir du débutant et il aura de la peine à s'expliquer ces nouveautés si éloignées en apparence du purisme rudimentaire, et cependant signées de noms autorisés:



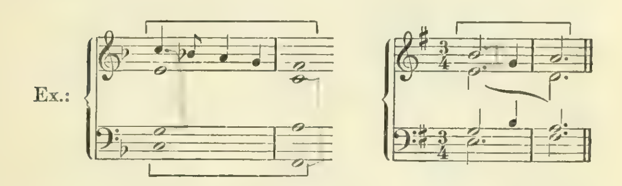
Edward Grieg, Morceaux lyriques.

Th Dubois, *Chanson d'Orient* (vingt pièces pour piano, No. 8.)

Mais qu'il n'y voie pas une *suite d'octaves* dans le sens fautif qui nous occupe. Il n'y a rien qui caractérise ici la vraie suite d'octaves. Le but est de renforcer simplement l'ensemble du contour mélodique et d'obtenir un effet euphonique saisissant, et cet effet se produit sur une trame harmonique irréprochable.

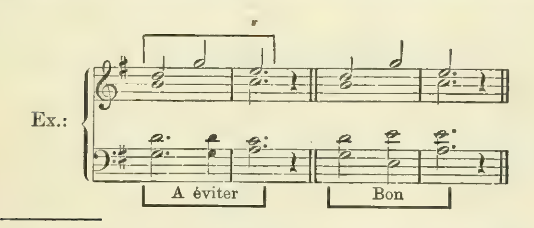
3° Deux quintes ou deux octaves directes, séparées seulement par quelques notes ne représentant pas au moins une mesure, ou n'étant pas dans un mouvement très lent, sont considérées ordinairement comme non dépouillées de leur mauvais effet, et doivent être rejetées.(1)

Ex.:



Il vaut mieux faire entendre un second accord entre elles, afin de rompre leur relation. — On devrait être moins sévère, si les quintes ou octaves se trouvaient sur des temps faibles. —

Ex.:



(1) Hugo Riemann dit: „On ne saurait considérer comme fautifs les parallèles d'octaves ou de quintes formés par deux voix, sur des temps relativement forts, lorsqu'un autre intervalle est intercalé entre ces temps forts, et que cet intervalle atteint l'autre accord par une marche de seconde.

Ex.:

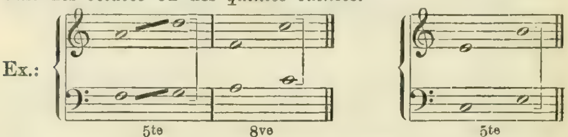


4° Deux quintes, se désarticulant par une *succession de syncopes*, sont permises.

Ex.: 

5° Nous verrons plus tard que deux quintes sont permises aussi, quand, *dans un mouvement rapide, avec des valeurs brèves*, elles sont produites par des *notes étrangères.* —

6° Est défendue aussi la disposition défectueuse qui produit des *octaves* ou des *quintes cachées.*(1) —

Ex.: 

Car, lorsque *deux* parties procèdent par un mouvement direct, elles ne doivent pas aboutir à une octave ou à une quinte, mais ceci n'est applicable qu'aux *deux parties extrêmes.* Lorsque cette manière de procéder n'a pas lieu entre la partie supérieure et la basse, elle est souvent très admissible. C'est au goût et à l'expérience qu'il appartient en pareil cas de distinguer ce qui est bon de ce qui est mauvais, et il ne faut pas considérer la règle qui défend les *quintes* et les *octaves cachées* comme absolue. —

Telle est, au sujet des quintes et des octaves, la convention qui date de l'époque de révolution contre les maladroits procédés du déchant, dans lesquels on ne faisait usage que de quartes, de quintes et d'octaves.

Les grands maîtres savent, quand ils le jugent opportun pour produire un bel effet, s'affranchir de cette loi. Mais laissons ce privilège aux maîtres, en attendant que la proscription soit levée et qu'on nous apprenne à nous en bien servir et à en tirer des effets nouveaux. —

(1) Hugo Riemann dit bien: «On donne le nom d'*octaves* et de *quintes cachées* à celles qui proviennent de deux voix marchant parallèlement d'un intervalle quelconque sur une *octave* ou une *quinte.* Leur interdiction est tout à fait arbitraire. — Mieux vaudrait déclarer fausses d'un coup toutes les œuvres de tous les grands maîtres.» — Il n'excepte, comme ayant une sonorité défectueuse, que la marche parallèle de deux

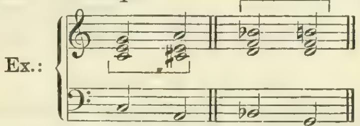
Fausses relations

Antoine de Cousu disait déjà (en 1650) dans sa *Musique universelle:* „Il ne faut jamais placer deux tierces majeures ou mineures, ni deux sixtes majeures ou mineures l'une après l'autre quand les parties procèdent par saut ou mouvement séparé, *parce que cela produirait de mauvaises relations harmoniques*" (p. 117). Elles ont lieu, lorsqu'une partie, entendue d'une façon dans l'accord précédent, est entendue dans une autre partie de l'accord suivant, changée par intervalle de demi-ton chromatique; ce n'est plus de l'harmonie *verticale:* c'est de l'harmonie *diagonale.* —

Ex.: 

L'effet en est très mauvais et l'exécution vocale difficile: il est donc bon de les éviter, lorsqu'elles se présentent de cette manière.

Il y a *exception*, lorsqu'une des parties, entre lesquelles se produit la fausse relation, procède elle-même *mélodiquement par mouvement chromatique.*

Ex.: 

«Si l'accord modulant élève ou abaisse chromatiquement une des notes de l'accord précédent, il est nécessaire que ce changement chromatique soit fait par une seule et même partie. Si on ne prend pas cette précaution, il se produit ce qu'on nomme *fausse relation.* — Provenant de la maladresse ou de l'inexpérience du compositeur, elle est toujours d'un effet détestable. Si au contraire cette faute est commise en connaissance de cause, comme on le voit souvent *chez les maîtres*, il peut en résulter un *effet excellent.* En pareil cas, c'est surtout à l'intention qu'il faut avoir égard avant de juger.» (Lobe, Traité de composition.)

---

voix sur la tierce d'un accord principal, lorsque le nombre des voix n'est pas supérieur à quatre. Mais il est bon de maintenir quand même ces principes dans les exercices de l'école, afin de purifier dès son début l'écriture de l'élève et de l'habituer à n'employer que le plus sûr et le meilleur.

Les fausses relations les plus dangereuses sont celles qui existent entre deux accords basés sur une même tonique, mais dont l'un est majeur et l'autre mineur. —

Fausse relation de triton

La fausse relation de triton consiste «dans le rapport entre deux notes émises successivement par deux parties différentes» et constituant l'intervalle de *quarte augmentée.* — C'est surtout (d'autres disent *uniquement*) dans l'enchaînement des accords fondamentaux du 5e degré (dominante) au 4e degré (sous-dominante) qu'elle paraît parfois mauvaise, ainsi que, dans le mode majeur, pour la tierce du 4e degré suivie de la quinte du 3e.

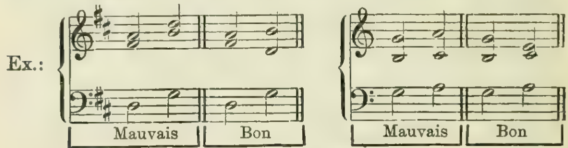


En dehors des parties extrêmes, cette fausse relation est sans inconvénient.

N.B. Si on mettait le second accord le premier et le premier le second, l'ordre une fois interverti, l'effet serait excellent. —

Principes de réalisation

1° Deux accords *fondamentaux*, se suivant immédiatement ne peuvent être disposés *de même façon*, à cause des quintes et des octaves qui s'en suivraient, à moins qu'un des accords de l'enchaînement ne soit celui de quinte diminuée. —



2° Deux accords s'enchaînent l'un à l'autre, chaque fois qu'appartenant à la même gamme ou à la même tonalité, **ils** se trouvent avoir une ou plusieurs *notes communes.*(1)

---

(1) Tout accord ayant un ou plusieurs sons communs avec un autre accord, a avec lui une *parenté directe.* C'est ce qui constitue ce qu'on

Ainsi je pourrai enchaîner entre eux les accords de tonique de dominante et de sous-dominante de toute gamme majeure ou mineure.

Exemple:



3° Deux accords dont les fondamentales sont à distance de tierce ou de sixte l'une de l'autre, peuvent avoir toujours, pour le moins, une *note commune.*

Ex.:



Il sera utile d'étudier les différentes affinités qu'ont entre eux les accords des degrés de la gamme majeure et mineure par leurs notes communes et d'en dresser le tableau; on pourrait y ajouter dans le même sens des exercices de clavier. —

---

appelle les *tonalités voisines.* Si je prends l'accord *d'ut majeur*, je vois qu'il est en *affinité* avec les tonalités majeures suivantes:

Fa	majeur,	par	la	note	*ut*,	à cause	de	l'accord:	Fa, la,. *ut*
La ♭	„	„	„	„	*ut*,	„	„	„	la ♭, *ut*, mi ♭
Mi	„	„	„	„	*mi*,	„	„	„	*mi*, sol ♯, si
La	„	„	„	„	*mi*,	„	„	„	la, ut ♯, *mi*
Sol	„	„	„	„	*sol*,	„	„	„	*sol*, si, ré
Mi ♭	„	„	„	„	*sol*,	„	„	„	mi ♭, *sol*, si ♭.

Il en est de même avec les tonalités mineures, *La mineur*, *ut mineur*, *fa mineur*, *mi mineur*, *ut ♯ mineur.*

On pourrait faire le même rapprochement de l'accord *la mineur*, (la—ut—*Mi*) avec les tonalités *mineures* et majeures ayant un son commun. — On trouverait encore six tonalités mineures et six tonalités majeures ayant même affinité. —

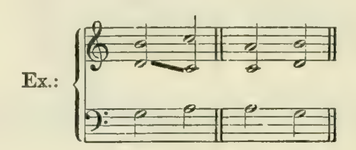
4

4° Lorsqu'une *note commune* se présente entre deux accords, il est bon de la conserver à la même partie. C'est une chaîne qui facilite une réalisation correcte.

Ex.: 

Beethoven, *Gloria de la Messe en ut.*

5° A défaut de la *note commune,* qui constitue le mouvement oblique, avoir recours au *mouvement contraire,* pour réaliser les successions d'accords. —

Ex.: 

Notes attractives

Toutes les fois que la *note sensible* fait partie d'un accord quelconque, elle monte à la tonique par tendance (si toutefois la tonique appartient à l'accord suivant) à moins qu'*elle* ne vienne de *la* quitter. —

Chaque fois que dans un même accord sont groupées deux notes formant entre elles un intervalle de *quinte diminuée,* ou son renversement, elles doivent généralement l'une et l'autre *suivre* leur tendance ou attraction. —

Si l'une d'elles était redoublée, une seule des notes redoublées suivrait la loi. —

On ne doit pas *doubler* la note *sensible.*

N.B. — Les intervalles de demi-ton sont les points à surveiller. Le demi-ton est ordinairement *attiré* vers la note qui est au-dessus et qui le domine de toute son importance.

Ex.:



W. Mozart, *Lacrymosa du Requiem.*

Réalisation des accords de sixte

L'accord de sixte est praticable sur tous les degrés des modes majeur et mineur, excepté sur le 5e degré du mode mineur, à cause de la dissonance. (Nous y reviendrons au sujet des altérations.) —

L'accord de sixte se recommande par sa particulière douceur. —

1° Il est bon, en l'enchaînant à l'accord qui précéde et à l'accord qui suit, de garder une *note commune.*

Exemple:


Gluck, Iphigénie en Tauride, *Arie* (1er acte).

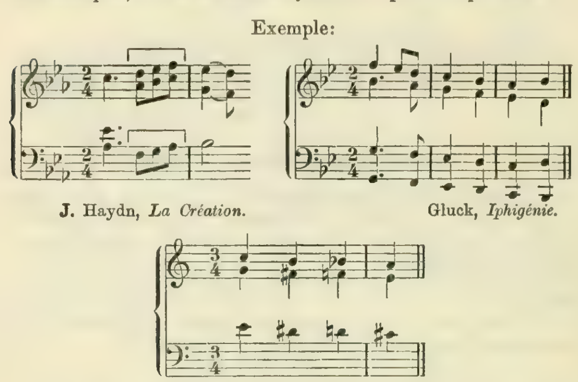
2° Comme toujours, en l'absence de *note commune,* on pourra avoir recours au mouvement contraire, quoique un accord de sixte soit toujours acceptable, présenté par mouvement direct, surtout si la sixte elle-même est à la partie supérieure.

Ex.:



3° Les sixtes peuvent se succéder, en mouvement direct ascendant et descendant, par degrés conjoints diatoniques et chromatiques, la sixte étant toujours à la partie supérieure. —

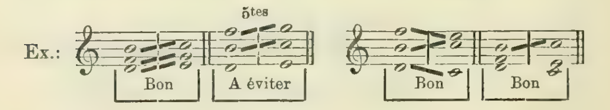
Exemple:



J. Haydn, *La Création.* Gluck, *Iphigénie.*

Employez de préférence dans ces suites la position *serrée.*

4° Dans l'accord de sixte du 2e degré, le 4e degré *fa* peut monter au 5e (sol) si l'*accord qui suit* est celui de *sixte* de la médiante. Si non, il suit la loi d'attraction.



Nota. — Les accords les plus employés de quarte et sixte sont ceux du 1er, 2e et 5e degré des modes mineur et majeur, qui dérivent des accords de premier ordre.

Les autres ne s'emploient que comme *accords de passage*, sur un temps faible ou une partie faible de temps, la basse procédant par degrés conjoints avec ce qui précède et ce qui suit. —

Accord de quarte et sixte (Réalisation)

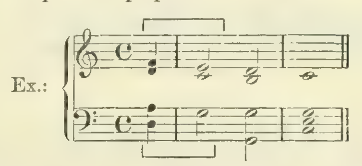
1° Toutes les notes faisant partie de cet accord peuvent être redoublées. Mais dans la choix de la note à redoubler,

il faut observer la position de l'accord qui précède et de celui qui suit, afin d'éviter les marches incorrectes.

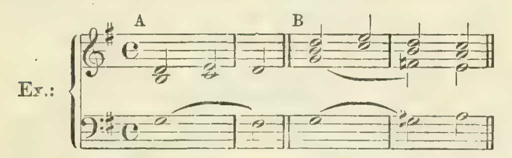
2° L'accord de quarte et sixte ($^6_4$) doit être généralement préparé ou par la *fondamentale* (A) ou par la *quinte* (B).

Ex.: 

3° Sous forme de cadence conduisant à la tonique, l'accord peut être attaqué sans préparation.

Ex.: 

4° La quarte est considérée comme bien résolue, quand l'une des notes formant quarte juste, monte ou descend d'un demi-ton diatonique ou chromatique, ou quand la Basse exécute un mouvement *mélodique* par *degrés conjoints.*

Ex.: 

Règles de réalisation relatives aux accords appelés dissonants

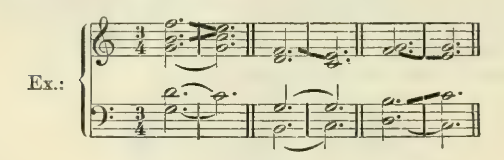
Avec les théoriciens qui prétendent qu'il n'y a pas d'accords dissonants et que les dissonances doivent être considérées comme des notes étrangères produites par le mouvement mélodique des parties en marche, nous dirons: *Toutes les agrégations de notes appelées «accords dissonants» peuvent être ramenées à l'une des trois fonctions tonales de l'accord: Tonique, Dominante, Sous-dominante.* — Les autres disent:

Tout accord dissonant contient au moins une dissonance, la septième, ou dans son état fondamental ou dans ses renversements.

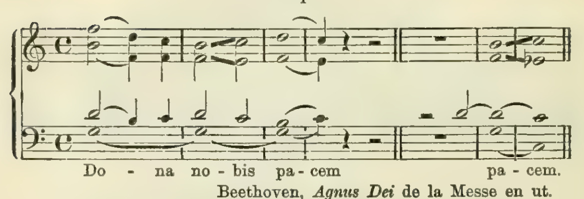
Il y a trois manières de résoudre la dissonance: 1° la résolution naturelle; 2° la non-résolution; 3° la résolution exceptionnelle. —

Septième de dominante

a) On opère la *résolution naturelle* en faisant descendre la dissonance d'un degré sur une note de l'accord suivant; la tierce, note sensible, monte.



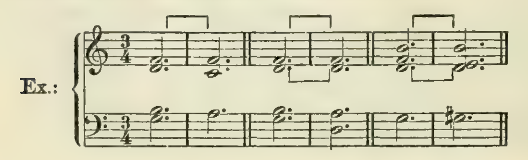
Exemple:



Beethoven, *Agnus Dei* de la Messe en ut.

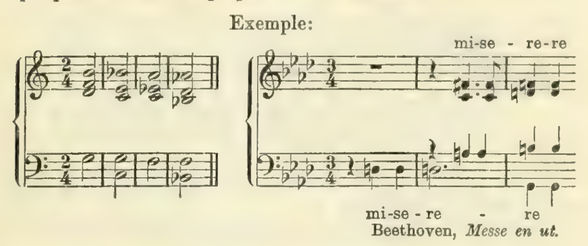
Il va sans dire que toute consonnance attractive dans l'accord dissonant doit se résoudre d'après ses propres tendances.

b) Quand une ou plusieurs de ces notes à *mouvement obligé*, font partie de l'accord suivant, elles doivent rester en place (sans monter ni descendre) dans la même partie. — C'est ce qu'on appelle *non-résolution*.



c) La *résolution exceptionnelle* a lieu quand la note sensible descend d'un demi-ton chromatique. C'est un élément étranger qui par sa tendance prépare une modulation.

Exemple:



Beethoven, *Messe en ut.*

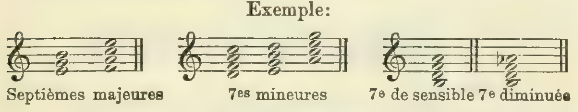
Accords de neuvième

Il en est de même pour l'accord de *neuvième.* — Dans la *résolution naturelle*, la *septième* et la *neuvième* descendent; la *sensible* monte; dans la *non-résolution,* quelques-unes restent en place et dans la résolution exceptionnelle, la *note* sensible descend chromatiquement.

Accords de septième secondaires

Passons aux accords de septième secondaires. Ils sont au nombre de quatre: l'accord de septième majeure, l'accord de septième mineure, l'accord de septième de sensible et l'accord de septième diminuée.

Exemple:



Septièmes majeures 7es mineures 7e de sensible 7e diminuée

Leur réalisation

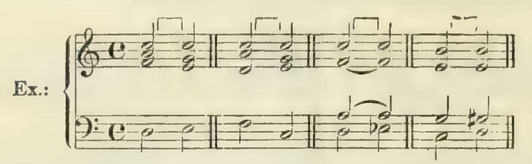
Les *mêmes* règles s'appliquent à la septième *majeure* et à la septième *mineure.* —

a) La dissonance se résout en *descendant* sur la note voisine, si elle appartient à l'accord suivant. C'est la *résolution naturelle.*

Ex.:

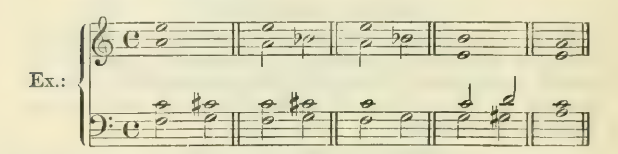


b) Il y a *non-résolution*, lorsque la note dissonante fait partie intégrante de l'accord suivant.

Ex.: 

c) Il n'y a *pas* ici de *résolution exceptionnelle*, mais des *non-résolutions modulantes*. —

Ainsi dans les deux derniers exemples et dans les suivants.

Ex.: 

L'accord de *septième de sensible* et de *septième diminuée* accomplissent leur résolution naturelle, comme les autres, en *descendant* leur septième sur la note voisine, et en *montant* leur *sensible* sur la tonique (attraction naturelle).

Ex.: 

Quelques théoriciens, se basant sur le principe de Rameau qui dit que *tout accord dissonant doit faire sa résolution normale sur l'accord placé à la quarte supérieure de sa fondamentale*, ont déclaré que cet accord du 7e degré n'était autre qu'une *neuvième majeure* sans sa fondamentale.(1) — Ces divergences purement spéculatives n'ont aucune influence sur la pratique.

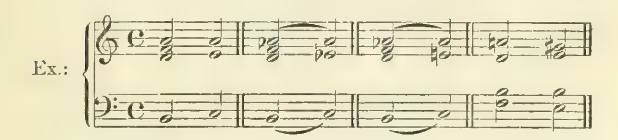
(1) Ne vaudrait-il pas mieux y voir un accord *abrégé* de *dominante*, sur lequel passent deux notes étrangères, la septième et la neuvième?

Voici d'autres positions aboutissant à la même résolution ou à ses renversements.

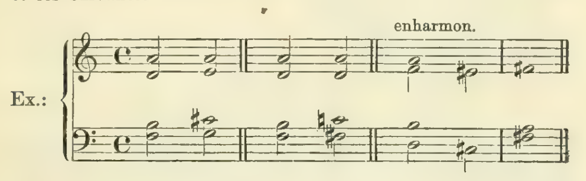
Exemple:



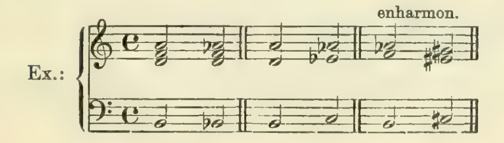
Il peut y avoir aussi non-résolution:



ou non-résolution modulante, comme dans le dernier exemple et les suivants:



Il pourrait y avoir aussi résolution exceptionnelle:



Voici, comme exemple de résolution exceptionnelle, un fragment de l'admirable progression de Mozart dans l'*Oro supplex* de son *Requiem:*

Exemple:



Préparation de la dissonance

Avant la fin du XVI[e] siècle, la préparation de la dissonance était rigoureusement prescrite, mais Monteverde (1568—1643) eut l'audace d'attaquer le premier sans préparation les dissonances renfermées dans les accords de

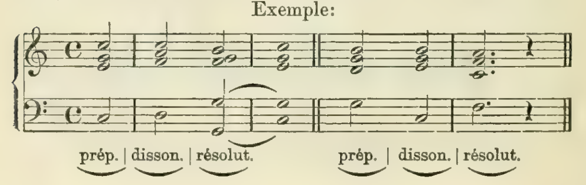
a) septième de dominante,
b) septième de sensible,
c) septième diminuée,
d) neuvième de dominante,

fournis par les sons harmoniques.

On les a appelés depuis *harmonie dissonante naturelle* et ils sont dispensés de préparation.

La préparation est encore exigée à l'école pour les accords de *septième majeure, septième mineure, septième mineure et quinte diminuée* (accords avec prolongation, *harmonie* artificielle).

Exemple:

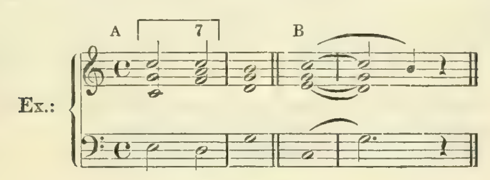


Mais cette théorie perd de sa sévérité de jour en jour et nos modernes compositeurs attaquent toute espèce de dissonance sans préparation. — Ce ne sera bientôt plus qu'une règle de grammaire facultative qui tombera peu à peu en désuétude et je ne serais pas étonné de voir, dans un avenir peu éloigné, traité de *vieux jeu* le faire de celui qui l'observera.

Des notes étrangères à l'accord

Les retards

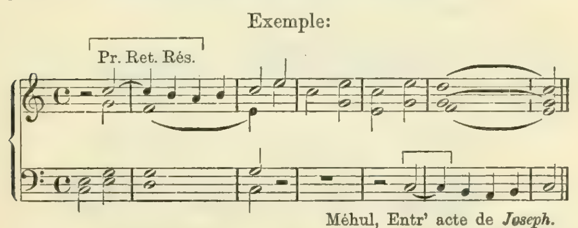
Le retard est une note venant de l'accord précédent, se prolongeant sur l'accord suivant, et remplaçant momentanément l'intervalle réel sur lequel elle fait sa résolution. C'est, on l'a dit avec raison, *une appoggiature préparée.* Ce n'est pas une prolongation proprement dite, car la prolongation (Ex. A) crée un accord nouveau, l'accord de septième. — Le retard (Ex. B) est une note étrangère à l'accord, suspendue au moment où elle devrait faire sa résolution.



Leur réalisation

a) Tout retard se prépare, et se résout par mouvement conjoint, ton ou demi-ton diatonique. —

Exemple:



Méhul, Entr' acte de *Joseph.*

b) La dissonance produite par la note retardée doit généralement coïncider *avec l'accent rythmique*, c'est à dire avec les temps forts de la mesure.

c) La *préparation* se fait généralement sur un *temps* faible de la mesure ou sur la partie faible d'un temps. Elle doit avoir d'ordinaire une durée égale à celle du retard.

d) Pendant la durée du retard, la note de résolution (c'est à dire la *note réelle* dont le retard tient la place) ne doit se faire entendre dans aucune partie, sauf parfois à la basse.

e) Dans les accords consonnants, chacun des trois sons, faisant partie intégrante de l'accord, peut être retardé.

Exemple:



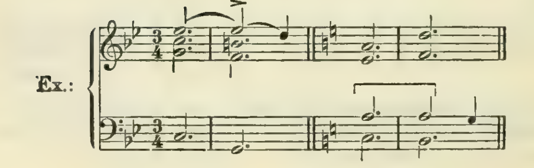
Le retard peut passer aux parties intermédiaires ou à la Basse.
Le retard peut être *supérieur* ou *inférieur*.
Supérieur, il se résout en *descendant*.

Ex.:



W. Mozart.

Ex.:

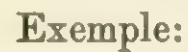


Exemple.



Ch. Gounod, *Noël.*

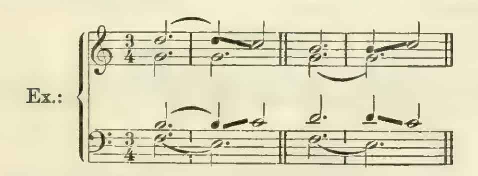
Inférieur, il se résout en *montant.*





Beethoven, *Sonate* en ut min.

Parfois le *supérieur* et l'*inférieur* se rencontrent ensemble et marchent chacun dans son sens naturel.



Le retard supérieur est de beaucoup le plus en usage.

En résumé, pour qu'un retard soit employé régulièrement, il faut qu'il y ait:

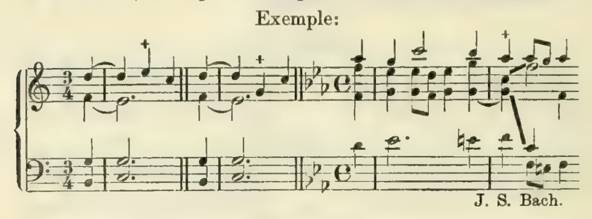
1° *La préparation;* 2° *le frappé;* 3° *la résolution.* —

Si cependant on compulse les maîtres, on constate quelques licences:

a) Le retard n'est pas toujours *lié* avec la préparation qui parfois est divisée, ainsi que le retard, en plusieurs valeurs rythmiques. —

b) Entre le retard et la résolution, une ou plusieurs notes sont parfois intercalées, soit qu'elles fassent partie de l'accord de résolution, soit qu'elles se présentent comme *accidentelles.*

Exemple:



c) La résolution peut être retardée et ne se faire que sur un second accord.

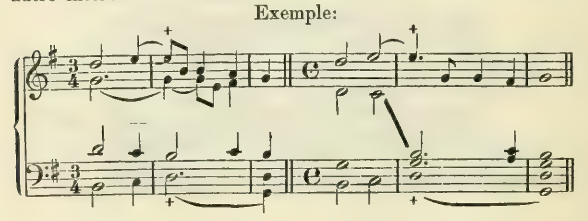
Ex.:



N.B. Il est bon qu'une note commune aux deux accords (mi dans l'exemple cité) reste en place. —

d) Parfois le retard ne va pas par degrés conjoints sur la note de résolution normale, mais par degrés disjoints sur un autre intervalle de l'accord:

Exemple:



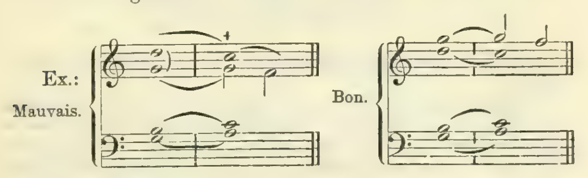
En parcourant les ouvrages des maîtres qui aujourd'hui font loi, on peut faire les remarques suivantes:

1° La note de *préparation* est souvent *plus courte* que le *retard.* —

2° La *préparation manque* quelquefois complètement. Il n'y a plus alors de retard proprement dit, mais quelque chose de semblable à ce qui est produit par les *notes étrangères,* — dont nous allons bientôt parler.

D'autres modifications aux règles peuvent encore se rencontrer. Mais il n'y a qu'un effet spécial à produire qui puisse les justifier et les expliquer. —

N.B. La note retardée, *étrangère à l'accord,* n'empêchera pas deux *suites de quintes* ou *octaves directes.* Supprimez-la par la pensée, faites votre réalisation en retirant le retard. — Vous verrez par ce moyen si votre enchaînement est fautif ou s'il est régulier.



Transcrivez sans le retard et vous constaterez la suite de quintes dans le 1er exemple:



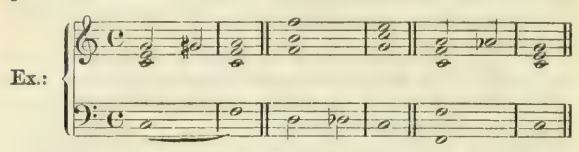
Dans le 2e exemple, la 2e partie transposée à l'octave aiguë produit une suite de quartes, ce qui évite le défaut et fait accepter la succession.

Une note peut non seulement être *étrangère* à l'*accord* (retard), elle peut être aussi étrangère *au ton,* c'est l'*altération.*

Des altérations

L'altération peut se définir: l'emploi de l'intervalle *chromatique* dans une harmonie dont le fond reste *diatonique.* C'est une note étrangère à la tonalité, se présentant sur un temps faible ou une partie faible du temps, et n'impliquant pas modulation ou changement de ton.

Si le retard est noble par lui-même, l'altération est mièvre, parfois efféminée. —

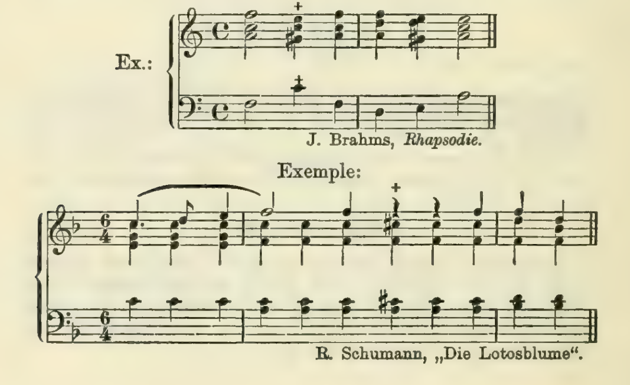


On peut pratiquer l'altération dans plusieurs parties à la fois: Ce sont les altérations doubles et triples.



On peut aussi employer en même temps *retards* et *altérations.*

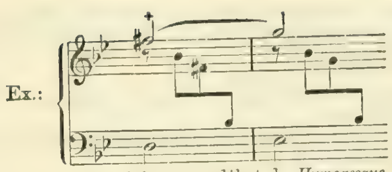
L'attaque directe de l'accord altéré peut produire des effets nouveaux et d'une grande richesse. Nos maîtres modernes en ont usé avec une géniale distinction. — Il s'agit ici de l'accord de quinte augmentée, soumis à la loi de résolution des altérations ascendantes. Nous n'avons pu le classer parmi les accords consonnants, accords de *repos* dont chaque partie peut se mouvoir plus librement. —



J. Brahms, *Rhapsodie.*

Exemple:

R. Schumann, „Die Lotosblume".



R. Schumann, début de *Humoresque.*

On trouve déjà dans l'opéra de *Théodora* d'A. Scarlatti (1683—1757) l'usage de la quinte augmentée par mouvement disjoint:



A. Scarlatti, *Théodora.*

Elle (la quinte augmentée) est plus commune dans les accords dits de septièmes à tierce majeure, surtout dans celui de septième de dominante.



Beethoven, *Final* de la 5e Symphonie.

Après les notes a) étrangères *à l'accord*, b) étrangères *au ton*, voici les notes étrangères *à l'harmonie.* Ce sont l'appoggiature, les notes de passage, les broderies, les anticipations, *ornements mélodiques* ne rentrant pour rien dans l'harmonisation. —

De l'appoggiature

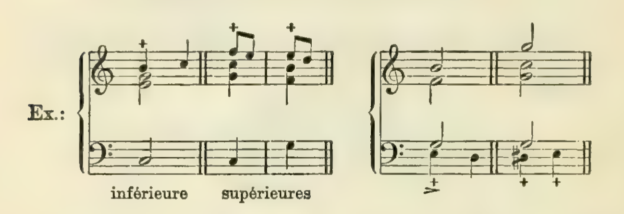
L'appoggiature est «un retard sans préparation». De l'italien *appoggiare,* qui signifie *appuyer,* elle se place généralement

sur le temps fort de la mesure, ou au moins sur une fraction de temps qui puisse être accentuée (si non elle se nommerait *appoggiature faible*). —

Elle est *inférieure* ou *supérieure.*

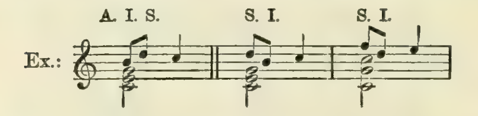
Inférieure, elle se résout en montant et procède ordinairement par demi-ton.

Supérieure, elle se résout en descendant et procède soit par ton, soit par demi-ton.

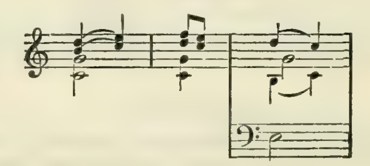


Comme l'appoggiature est un ornement mélodique, c'est *surtout* à l'aigu (1ère partie) qu'elle se présente (ou se place). Mais elle peut être à toutes les parties, aussi bien à l'intérieur qu'à la basse. —

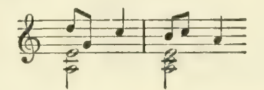
Elle peut être *double*, c'est à dire passer de l'inférieure à la supérieure, ou vice-versa, avant de se résoudre.



On peut employer deux appoggiatures simultanées. C'est le double retard sans préparation.



N.B. La dissonance produite par l'appoggiature peut être séparée de sa résolution par une note appartenant à l'accord où elle se produit:

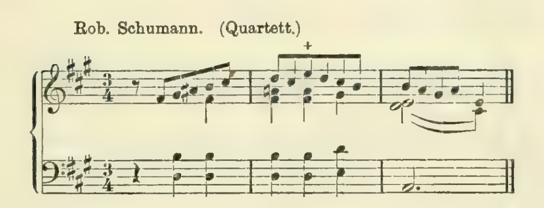


Exemples d'appoggiatures:

W. Mozart. Lacrymosa du *Requiem.*



Rob. Schumann. (Quartett.)



R. Wagner. (La Walkyrie.)

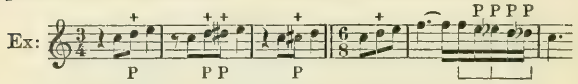




De la note de passage

La note de passage est une note étrangère procédant diatoniquement ou chromatiquement, placée entre deux notes essentielles différentes et servant à remplir l'intervalle qui les sépare.

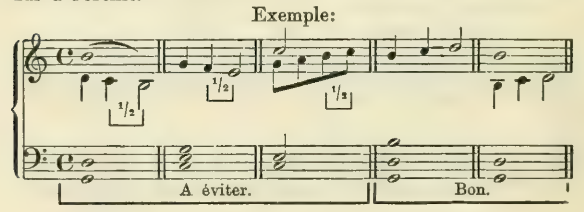
Elle est *ascendante* ou *descendante.* Il peut aussi y en avoir *plusieurs successivement.*

Ex: 

Il peut en exister simultanément dans plusieurs parties.

N.B. Si vous avez des notes de passage, aboutissant à l'unisson ou à l'octave, ou bien à une tierce *majeure* déjà *tenue* dans une autre partie, il est bon que ces notes de passage *n'aboutissent* pas par un intervalle de demi-ton. L'effet est dur à l'oreille. —

Exemple:



De la broderie

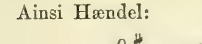
La *broderie,* (autrement dite *dissonance de retour*), est une note de passage qui fait *retour* sur la note principale d'où elle vient. Elle ne suit pas son chemin comme la note de passage. Elle est placée entre *une note réelle* et *sa répétition.* Quelque peu semblable à l'appoggiature, elle en diffère cependant en ce qu'elle occupe le *temps faible* ou la *partie relativement faible* d'un temps. —

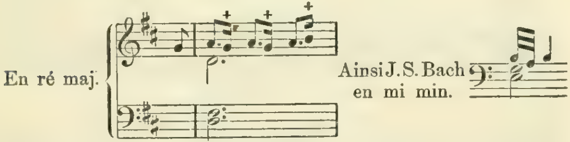
Elle peut être supérieure ou inférieure, diatonique ou chromatique.



Inférieure, comme dans les précédents exemples, elle est le plus souvent distante du retour d'un demi-ton. C'est ce que l'on peut constater dans les œuvres modernes. Mais les maîtres anciens l'employaient à distance de seconde majeure (d'un ton).

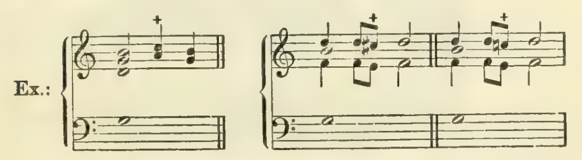
Ainsi Hændel:



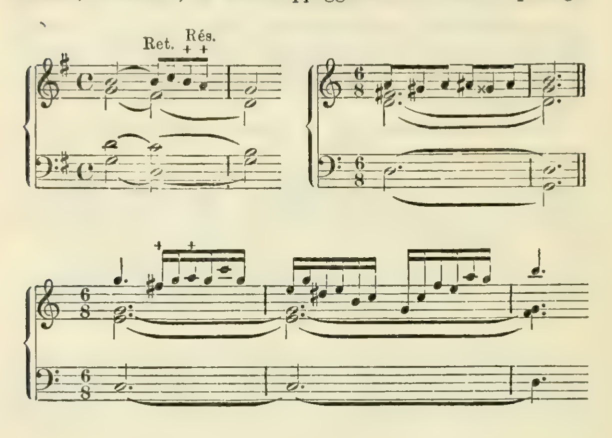


Ce qui, malgré des apparences moins *raffinées* que le *chromatisme* de nos jours, n'est pas sans charme. —

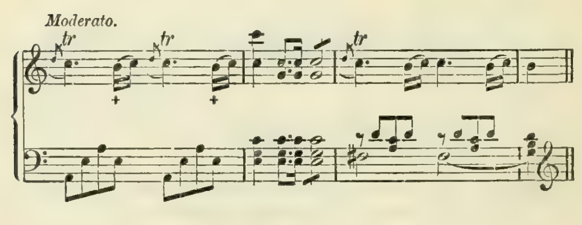
La broderie peut passer dans *toutes* les parties et même dans *plusieurs* à la fois. —

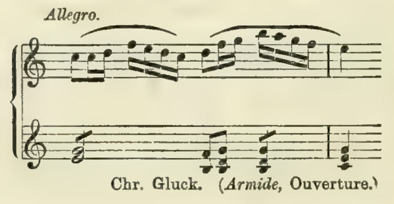


La broderie peut s'appliquer à une note quelconque, que cette note soit réelle (essentielle de l'accord), soit qu'il y ait *retard*, altération, et même appoggiature ou note de passage.



Ex. broderies:

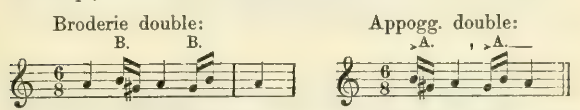




Chr. Gluck. (*Armide*, Ouverture.)

Pendant qu'une partie est brodée, une autre peut user d'une artifice harmonique, comme altération ou retard.

La broderie peut être *double;* elle ressemble alors bien aux appoggiatures *doubles,* mais elle est posée sur la partie faible du temps, à l'inverse de celles-ci. —



N.B. a) On ne *redouble pas ordinairement* une note brodée (à moins qu'elle ne soit *tonique* ou *dominante*), excepté dans les mouvements rapides.

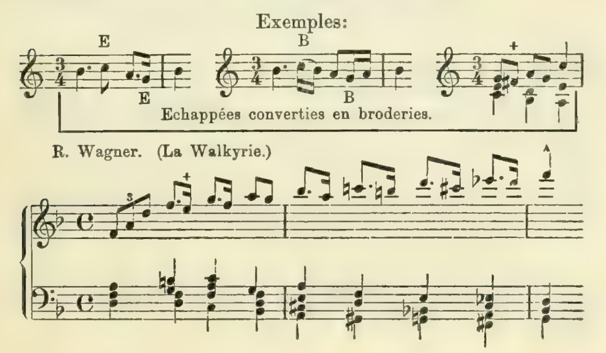
b) L'unisson ne se suspend *ni ne se brode.*



De l'échappée

L'échappée est une broderie, *sans* la note de retour. C'est comme une élision du retour sur la note *réelle.* —

Elle ne prend place que sur la partie la plus faible du temps, et doit toujours être en rapport diatonique conjoint avec la *note principale* qui est celle qui la précède.

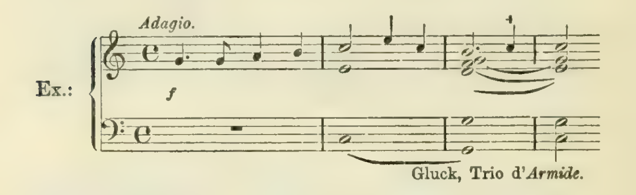


De l'anticipation

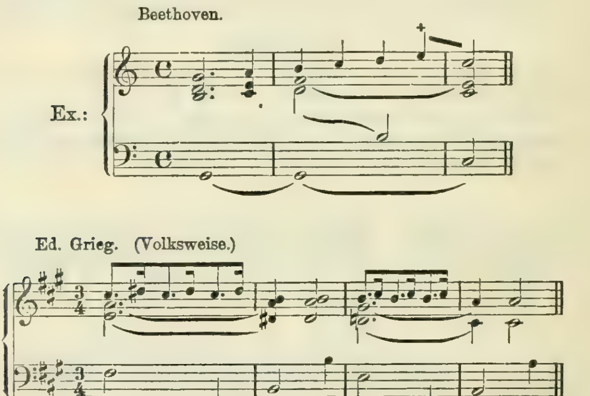
L'*anticipation* est une note étrangère émise avant l'accord suivant, auquel elle appartient.

Elle est *directe* ou *indirecte.*

Quand l'émission de la note faisant partie de l'accord suivant, reste à la même partie, l'anticipation est *directe.*



Elle est *indirecte,* lorsque au moment du passage à l'accord suivant, elle ne reste pas en place.



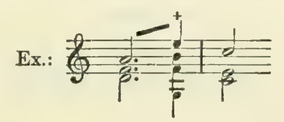
Elle s'emploie de préférence à la 1ère partie et en valeurs brèves. Deux ou plusieurs parties peuvent anticiper simultanément.



L'anticipation a une grande ressemblance avec l'*échappée,* dont elle ne se distingue que par la note de l'accord suivant qu'elle fait entendre. —

Elle s'emploie quelquefois à la basse et prend ainsi un caractère harmonique. — Voir le début de l'*allegro* de l'ouverture du *Freischütz* de Weber. —

On ne s'astreint plus actuellement à amener l'anticipation par *degrés conjoints,* quand il y a avantage à faire progresser la mélodie.

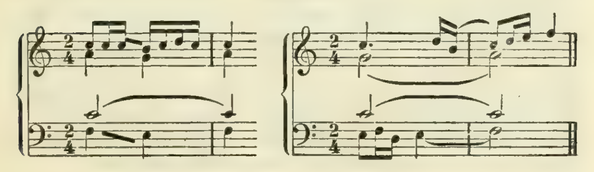


N.B. Les notes mélodiques étrangères à l'accord ne doivent jamais servir à cacher des fautes de réalisation. Il faut qu'en élaguant tous les ornements mélodiques et en ne laissant subsister que les notes réelles seules, il reste une charpente harmonique *irréprochable.*

Il ne faut pas que le mélange des notes étrangères et des notes réelles forme des groupements défectueux. —

Certaines successions en apparence fautives peuvent, avec de courtes valeurs, dans un mouvement rapide, être admissibles. Ainsi les quintes suivantes:

Exemples:



C'est encore plus admissible, quand ces successions ne sont plus entre la partie supérieure et la basse mais une partie intérieure.



Edward Grieg, Menuetto.

Tandis que, dans un mouvement lent, avec de longues valeurs rythmiques, ces successions seraient répréhensibles et inacceptables:

Exemples:



De la pédale

La pédale tire son nom de la musique d'orgue, dans laquelle de longues tenues sont souvent confiées au clavier mu par les pieds.

C'est un «son soutenu avec une certaine persistance» et sur lequel on peut faire passer une suite d'accords logiquement enchaînés.

Elle date de la fin du 18e siècle. Auparavant elle n'était employée qu'à la fin des morceaux, et on ne lui faisait supporter que des accords en consonnance avec elle.

Mais peu à peu la science harmonique se développant, la pédale devint l'occasion, sous l'influence des novateurs, des dissonances les plus hardies, et de la partie grave elle passa aux parties intérieures et aux notes les plus aiguës. —

On distingue donc a) les *pédales inférieures* (ou graves), b) les *pédales supérieures*, et c) les *pédales intérieures*.

1° La pédale doit être faite d'une des notes prépondérantes de la tonalité, la *tonique* ou la *dominante*.

2° Pour être correcte, la pédale doit être prise et quittée avec un accord dont elle fait partie.

3° Pendant sa durée, il peut passer sur elle ou sous elle toutes sortes d'accords auxquels elle est apparemment étrangère, *pourvu que ces accords s'enchaînent bien entre eux.* —

4° La pédale peut être ornée, brodée, peut ne pas rester immobile et passer d'une partie à l'autre. La forme figurée peut lui être appliquée.



(Pédale fleurie ou figurée aigüe.)

5° Il est bon que la pédale soit tenue assez éloignée des autres parties, afin de ne pas nuire à la clarté de l'ensemble harmonique. —



Palestrina (1594)
(fin du *Sanctus* de la Messe «Æterna Christi munera»).



J. S. Bach (1685—1750).

R. Schumann (1. quartett) *Intermezzo* (1810—1856).

La pédale peut être *double*, c'est à dire formée de la tonique surmontée de la dominante.



Beethoven, *Quatuor* en fa maj. op. 59.

Cadences

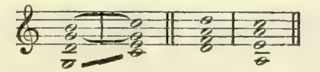
Une série suffisante d'accords logiquement enchaînés, forment une phrase harmonique.

On appelle *cadence:* la *chute*, la terminaison d'une phrase harmonique ou d'un de ses membres. —

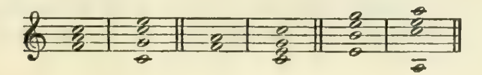
Si nous comparions les accords aux mots du discours, les cadences seraient les signes de ponctuation qui terminent les phrases, comme les différents points.

On compte *cinq* espèces de *cadences.*

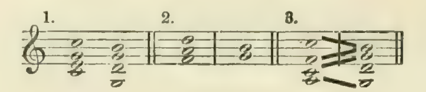
1° La cadence *parfaite* (très concluante):



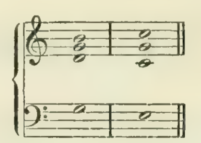
2° La cadence *plagale* (moins affirmative, très solennelle et religieuse):



3° *La cadence à la dominante* (allant de la tonique et de tout autre accord à celui qui contient la note sensible) dont le sens est suspensif, interrogatif.

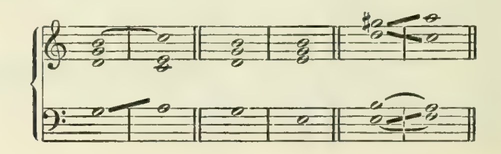


4° La cadence *interrompue* ou *imparfaite*, inachevée, s'arrêtant sur une sixte au lieu de la tonique à la basse (indécise):



5° La *cadence rompue* ou *trompeuse*, comme disent les Allemands, qui consiste à «briser la phrase harmonique d'une manière inattendue», et trompe l'attente faite d'habitude.

Elle part de la dominante sur un degré quelconque de la gamme pouvant porter accord parfait:



On peut classer dans cette dernière catégorie ce qu'on appelle aussi *cadence évitée* (effet de résolution exceptionnelle déjà mentionné p. 54, 56, 57, ou de non-résolution).

Marches

Prendre un petit groupe d'accords comme modèle et le reproduire symétriquement à intervalles égaux en montant ou en descendant, c'est faire une progression: l'ensemble prend le nom de marches.

Elles peuvent être diatoniques ou chromatiques, c'est à dire unitoniques ou modulantes. Il suffit pour opérer sûrement, de construire un patron correct s'enchaînant irréprochablement à la première progression. Le reste n'est qu'une affaire purement mécanique.

Mais c'est un procédé trop *pont neuf* et on n'a pas tout à fait tort de le dédaigner aujourd'hui et de «rejeter comme moyen usé et système rococo une marche un peu trop prolongée». —

Ces progressions ou marches nous amènent à traiter de la *modulation.*

De la modulation

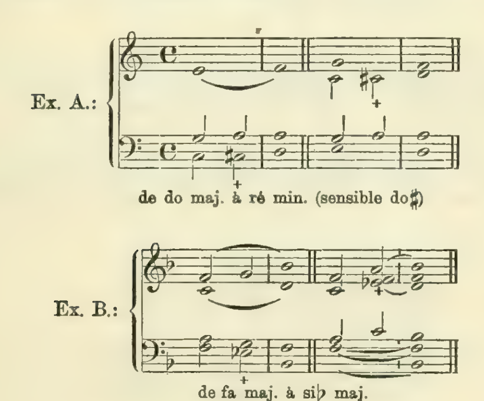
Moduler, c'est passer d'une tonalité dans une autre.

Pour qu'une tonalité nouvelle soit déterminée nettement, il est nécessaire qu'un *accord n'appartenant pas à la tonalité déjà établie soit entendu.*

Ainsi vous êtes en ut majeur; remplacez le fa naturel qui se trouve dans sa gamme par le fa♯, et vous voilà, si vous le voulez, en *sol majeur.*

Les tons vers lesquels on veut moduler sont ou *voisins* ou *éloignés.*

a) S'ils sont *voisins*, deux moyens s'offrent à l'observateur, c'est d'abord la *sensible*, puis la *sous-dominante* du *ton nouveau* auquel on veut aboutir.



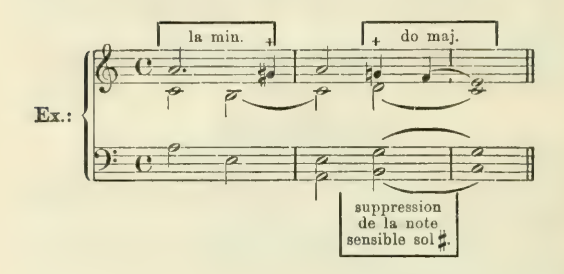
de do maj. à ré min. (sensible do♯)

de fa maj. à si♭ maj.

N.B. 1° Les *tons voisins* sont ceux qui ne diffèrent l'un de l'autre que par un *seul* accident à l'armature de la clef.

2° La conclusion peut se faire en *majeur* ou en *mineur*.

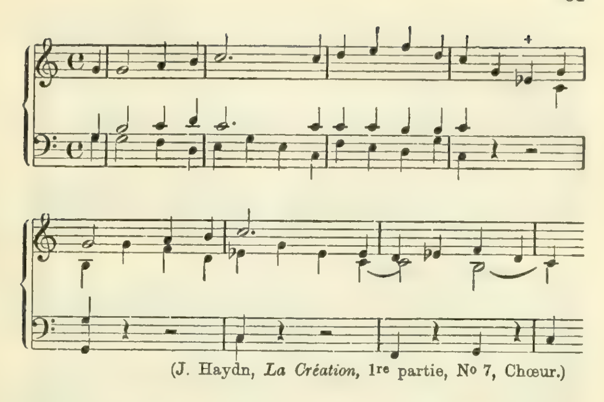
3° Si on veut moduler d'un ton mineur à son relatif majeur, il n'y a qu'à supprimer la note sensible *accidentelle* du ton mineur qui amènera aussitôt le changement de tonalité.



Si les tons sont *éloignés*, trois moyens peuvent vous venir en aide pour y arriver: 1° le *changement de mode*, 2° l'*équivoque*, 3° l'*enharmonie*.

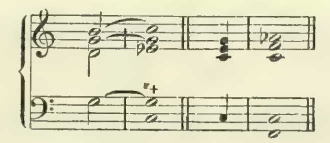
a) Le changement de mode permet de passer de majeur en mineur, ou de mineur en majeur. Il suffit d'une modification chromatique de la tierce.





(J. Haydn, *La Création,* 1re partie, No 7, Chœur.)

b) L'*équivoque* substitue à la *tierce* d'un accord l'idée de *sensible;* la tonique devient la dominante. Ainsi je suis en sol majeur; sa tierce *si* devient la sensible de *do* et le *sol* sa dominante, et je module en *do mineur* avec trois bémols.

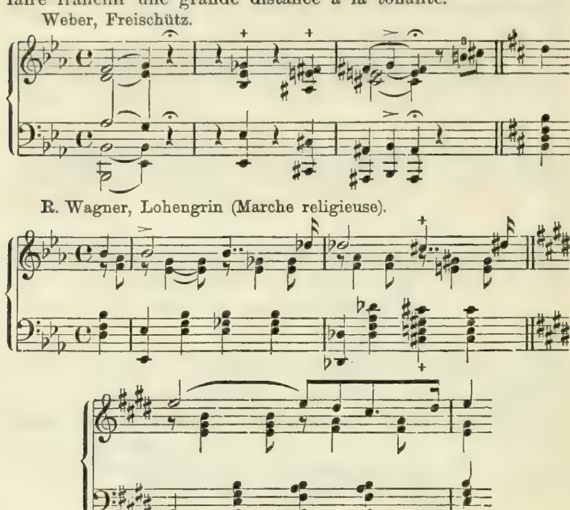


On peut pousser plus loin:



Mais souvent cette modulation est amenée par la 7e de dominante posée sur la tonique. «*Un accord peut appartenir à plusieurs gammes.*» De là l'équivoque.

c) L'*enharmonie*, négligeant l'orthographe de l'accord pour ne considérer que les sons réels *selon le tempérament*,[1] peut faire franchir une grande distance à la tonalité.



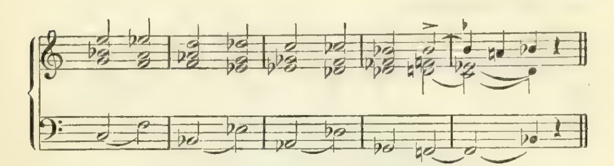
Tels sont les procédés *directs* et rapides pour moduler. — Mais on peut arriver au même but en allongeant un peu la route et en passant par les *tonalités* intermédiaires. Le tableau y gagne en souplesse de tons: Les couleurs sont moins crues. On peut aussi combiner entre eux les divers moyens précédemment exposés. Les ressources en sont très variées. —

Certains accords prédisposent à la modulation, ce sont les accords de *septième de dominante* et les accords de *septième diminuée*. —

(1) Le tempérament est «la fixation des différences d'accord, inévitables pour l'exercice pratique de la musique, entre l'échelle musicale et l'échelle acoustique». (H. Riemann.)

«Il consiste dans un enchaînement de douze quintes affaiblies d'un centième de ton environ, au lieu d'une série indéfiniment prolongée de quintes mathématiquement justes. Il transforme les secondes enharmoniques (fa ♯ — sol ♭, ut ♯ — ré ♭ etc.) en unissons; ce qui permet d'exprimer à l'aide de 12 sons dans chaque octave les 31 sons qui distinguent notre sentiment harmonique et notre écriture musicale.» (Gevaert.)

I L'accord de *septième de dominante* par mouvement de quinte descendante ou de quarte ascendante, fait parcourir toute la série des tonalités.

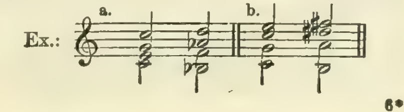


C'est une marche modulante: la dominante se déplace chaque fois et produit dans sa course, une cadence, une modulation, un changement de tonique.

Si je prends l'accord d'*ut majeur*, quels sont les accords de septième qui ont avec lui une *chaîne* ou *note commune* Les voici.

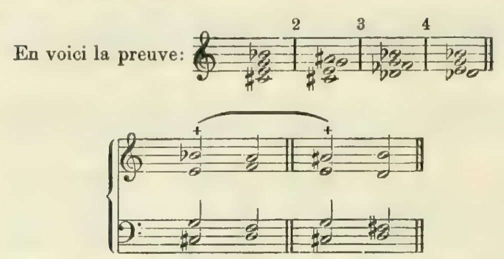


On voit par là que la mine est féconde. Outre ces huit modulations avec note commune, on peut encore moduler en employant le *mouvement contraire* dans les tons voisins inférieurs *sans note commune:*



II Si je prends l'accord de *septième diminuée*, il offre par enharmonie une grande ressource de modulation, car *tous ses renversements et l'accord fondamental sont synonymes entre eux par toutes leurs notes.*

En voici la preuve:



Par cette synonymie, on peut par un seul accord passer dans tous les tons.

I. On peut enchaîner entre eux par mouvement *ascendant* ou *descendant* les accords de *septième diminuée* et s'arrêter là où se trouve la plus facile porte de sortie, pour passer dans le ton que l'on cherche.

Mais ce sont de ces facilités qui, quoique bonnes à connaître, n'en sont pas moins banales, et il faut savoir les employer avec goût et discrétion.

II. On peut aussi en partant d'un accord de septième de dominante, faire des progressions chromatiques en mouvement contraire qui vous transportent dans quelque ton que ce soit. C'est ingénieux, quoique usé:

Ex.:



Il ne faut pas exagérer l'emploi de la modulation. Si son absence produit la monotonie, son usage trop fréquent engendre l'incohérence. Il faut savoir l'employer avec à propos.

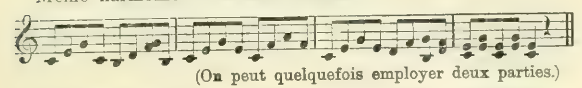
De l'harmonie figurée

Ce que nous avons vu jusqu'à présent ne constitue que «l'harmonie plaquée». On peut donner à une partie un fragment d'accord ou un accord entier dont les notes constitutives sont entendues *successivement*. Cette manière de présenter l'accord s'appelle ***harmonie figurée***.

Ces accords brisés ou «arpégés» étant d'un fréquent emploi dans l'accompagnement d'une mélodie, nous avons cru bon d'en parler dans cet abrégé.



Même harmonie en accords brisés.

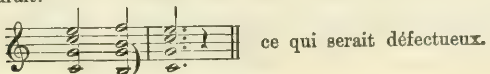


(On peut quelquefois employer deux parties.)

N.B. Il faut se représenter les accords comme s'*ils étaient plaqués,* et n'employer dans l'harmonie figurée que les mêmes notes.



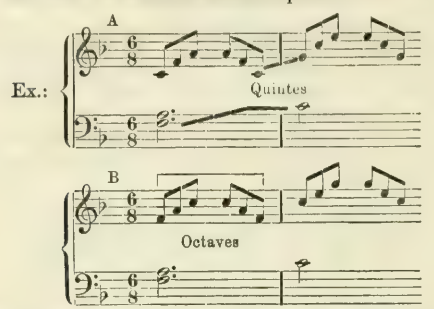
Car si on présentait les accords brisés en accords plaqués, on aurait:



ce qui serait défectueux.

1° Il ne faut jamais que des *licences* dans la manière de faire marcher les parties viennent détruire la clarté mélodique et harmonique de l'ensemble.

2° Les parties doivent marcher régulièrement, c'est à dire ne pas faire entre elles des suites de quintes ou d'octaves. (1)



3° Dans l'accord de septième de dominante et ses renversements, la dernière note de l'accord brisé doit se résoudre correctement:



4° Dans les arpèges c'est la 1re et la dernière note qui doivent être surveillées.

5° Si la note qui commence la figure est différente de celle qui la termine, il faut opérer dans les autres parties les changements rationnels pour ne pas avoir des redoublements inutiles et souvent d'un mauvais effet.

Du chiffrage

Le système abréviatif du *chiffrage* vient de ce qu'on n'écrivait parfois jadis que la basse de l'accord, et on représentait

(1) «Les octaves *parallèles* résultant accidentellement de la figuration harmonique de l'accompagnement d'une mélodie (cf. Mozart), ne peuvent être condamnées que par *pure pédanterie.*» (H. Riemann.)

les autres notes par des chiffres et signes de convention. Cette rédaction sommaire est employée comme procédé d'analyse.

Tout *chiffre* placé sur une basse indique *l'intervalle* correspondant, et l'accord dont il fait partie: les autres notes sont sous-entendues.

Une *altération* placée à gauche d'un chiffre l'affecte comme s'il était une note. Isolé, il indique une tierce altérée.

Si un chiffre est *barré*, l'intervalle est *diminué.*

Une petite *croix devant* le chiffre, indique *la note sensible.*

La ligne horizontale de *prolongation* indique l'accord maintenu pendant la durée de la ligne.

Le zéro employé seul indique le silence complet; avec des chiffres, il indique la suppression d'une note de l'accord.

Il faut employer le moins de chiffre possible.

L'*accord parfait* se chiffre 3, 5, 8 ou rien — 5 est le plus usité. Si sa tierce est altérée, l'altération suffit.

L'accord de *sixte* se chiffre par 6. L'altération se place *à gauche;* si c'est la tierce, au dessous du 6.

L'accord de *quarte et sixte* se chiffre $\substack{6\\4}$.

L'accord de *quinte diminuée,* 5 barré,

L'accord de 7e de dominante $\substack{7\\+}$ et ses renversements { a) $\substack{6\\5}$ b) +6 c) +4 }

L'accord de 7e diminuée se chiffre 7 barré et ses renversements { $\substack{6\\5}$ +$\substack{4\\3}$ +2 }

Les accords de 7e majeure et mineure par 7.

Les accords de neuvième par $\substack{9\\7\\+}$ et les altérations nécessaires pour distinguer les 9es majeures des mineures.

De l'analyse harmonique

Nous avons vu qu'on pouvait soutenir qu'il n'y avait qu'un seul accord, *l'accord parfait,* se manifestant sous deux aspects, sous forme *majeure* et sous forme *mineure,* selon qu'il va du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave, et que tout le reste n'était que coïncidence artificielle.

Donc «toutes les formations harmoniques doivent être interprêtées dans le sens d'accords consonnants, de telle façon que les accords dissonants n'apparaissent plus comme des *formations indépendantes,* mais bien comme de simples modifications de l'accord parfait.» (Hugo Riemann.)

Il s'ensuit que l'analyse harmonique ne consistera pas à classer sous des chefs aussi nombreux qu'arbitraires toutes les agrégations d'accords, mais seulement

a) à rechercher les *fonctions tonales* de l'accord et à ramener ainsi les nombreuses formations harmoniques à un nombre aussi restreint que possible de *formations-types*, d'où toutes les autres puissent être déduites;

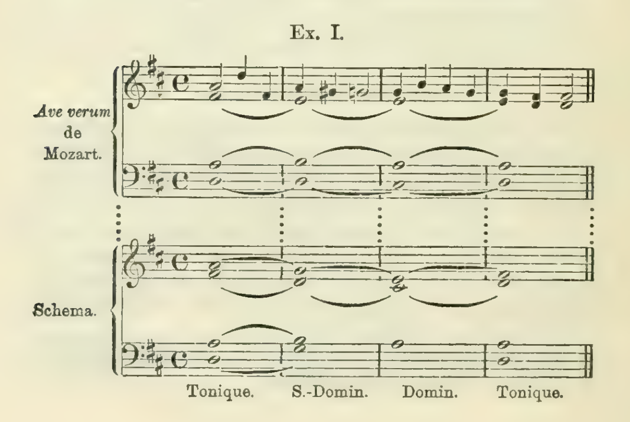
b) à signaler et déterminer d'une manière précise et exacte les *vraies modulations*, non les combinaisons passagères d'aspect modulant, mais celles qui font subir un *changement réel* dans la *tonalité;*

c) à élaguer tous les artifices dissonants qui ne proviennent que de la marche mélodique des voix ou parties, et qui sont et doivent être considérées *comme étrangères à l'accord.*

d) à ne voir dans les *cadences* rompues même les plus compliquées que de simples modifications plus ou moins grandes des formes des trois seules harmonies *essentielles:* Tonique, Sous-dominante, Dominante;

e) à considérer la pédale comme le «maintien d'une harmonie donnée, à laquelle on superpose successivement d'autres harmonies voisines et complètes;» c'est à dire comme deux harmonies différentes qui se font entendre *simultanément*, mais dont l'une d'elles, (celle que représente la *note pédale*) est *prédominante*, «en sorte que nous avons dans ces doubles formations harmoniques l'application pratique du principe de la tonalité.» Car, «toutes les successions musicales susceptibles d'être mises en rapport dans notre esprit avec une tonique déterminée, sont dites dans la même tonalité.» (V. d'Indy.)

Ex. I.







W. Mozart, *Ave verum*, Cujus latus.

Notions abrégées de contrepoint

On peut faire remonter l'origine du contrepoint aux trouvères. Un de leurs jeux favoris consistait à accoupler une hymne ou une prose d'église à une chanson populaire, en modifiant l'une et l'autre de telle façon que, chantées simultanément, elles pussent faire entendre un ensemble satisfaisant pour l'époque. Ainsi fit Adam de la Hale, le bossu d'Arras. — Pour y réussir, il leur arrivait de déprimer l'élégance du contour mélodique et de tourmenter le rythme. Ce travail ingénieux fut le précurseur du contrepoint et de la fugue.

Le déchant, comme on l'appellait tout d'abord, prit le nom de contrepoint au commencement du 15e siècle. On peut le définir « l'étude des procédés employés par les anciens maîtres »: On peut le considérer comme une langue morte. C'est cependant la moëlle des lions dont doivent se nourrir ceux qui veulent devenir de robustes ouvriers. Ce que le grec et le latin opèrent dans la formation du littérateur, le contrepoint le fait pour le musicien. C'est d'ailleurs la clef qui ouvre l'intelligence des œuvres immortelles de Bach, de Hændel, de Palestrina (pour ne nommer que les plus célèbres). C'est

un rude exercice qui assouplit la main de l'harmoniste, lui donne une grande facilité d'écriture, épure son style et enrichit son esprit de procédés ingénieux, sans nuire à sa personalité.

En quoi le contrepoint diffère-t-il de l'harmonie? — Le contrepoint, sans avoir égard aux accords, combine les notes entre elles et n'envisage que leurs distances réciproques, leur degré de consonnance ou de dissonance et leurs affinités. Il consiste dans l'*invention*, sans aucun autre point de repère que le chant donné, de *mélodies* pouvant se superposer à ce chant. (H. Riemann.)

Il y a plusieurs sortes de contrepoint:

1° Le contrepoint *simple*, qui dispose deux ou plusieurs parties de manière à les faire entendre simultanément avec satisfaction.

2° Le contrepoint *double*, *triple*, *renversable*, qui combine ses parties, de telle sorte qu'on puisse les intervertir et les faire entendre successivement dans les diverses parties.

3° Le contrepoint en imitation, dont les diverses voix reproduisent l'une après l'autre le même contour mélodique soit à l'unisson, soit à l'octave, à la quinte, à la quarte. C'est l'aïeul de la fugue.

Il y a plusieurs sortes d'imitations:

1° L'imitation *régulière*, qui respecte la place des tons et des demi-tons du modèle et dont le conséquent ressemble à l'antécédent.

2° L'imitation *irrégulière*, où le dessein général seul subsiste.

3° L'imitation *par augmentation*, c'est-à-dire en valeurs doublées.

4° L'imitation *par diminution*, c'est à dire en valeurs plus courtes que le modèle.

5° L'imitation *rétrograde*, qui reproduit le 1er dessein à reculons.

Nota. La plupart de ces artifices se font sur un thème donné appelé *plain-chant*.

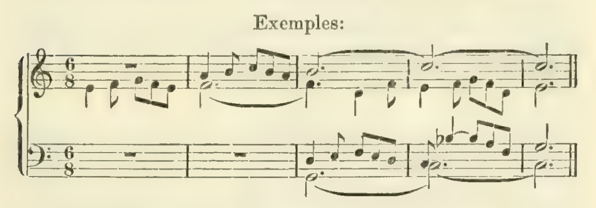
Nous insisterons de préférence sur *l'imitation irrégulière*, la plus pratique et la plus fréquente de toutes. Elle reproduit dans une autre partie à intervalles périodiques le dessein exposé à découvert par la partie-mère, dédaignant la position des notes qui servent à exprimer la formule, pour ne tenir compte que du contour mélodique.

Les imitations sont une ressource précieuse pour donner de l'intérêt au travail thématique.

L'entrée de l'imitation peut se faire à *l'unisson* ou à *l'octave* du modèle: c'est la plus simple et la plus usitée. Elle peut

se faire aussi à la seconde mineure, majeure ou augmentée, sur tous les genres de tierces, quartes, quintes, etc.

Exemples:



Le modèle peut être un membre de motif; a) un motif entier, b) une incise, ou c) une phrase.

a)

Ex.:

b)

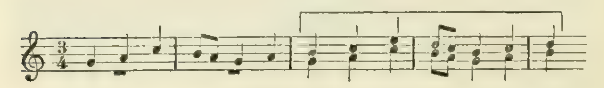
Beethoven.

c)

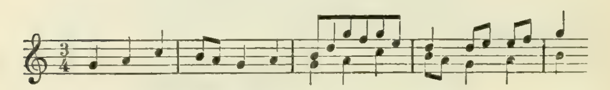
Au moment où l'imitation fait son entrée, il faut que le premier intervalle qu'elle forme avec le contre-sujet indique nettement l'harmonie et ne produise pas de dureté.

L'entrée du contre-sujet doit être *franche*, et se distinguer facilement de l'imitation par une différence de rythme, si c'est possible. Elle ne doit pas être empâtée dans un placage trop rapproché et par là même *encombrant.*

Exemple:



Exposer ainsi qu'il suit, serait mieux:



Voici quelques règles générales s'appliquant spécialement au contrepoint à trois parties.

1° On n'emploie que des consonnances.

2° On doit commencer par une consonnance parfaite, ou la tierce.

3° On termine par l'unisson ou l'octave précédés de la sensible que l'on peut syncoper.

4° En dehors de la 1ère et de la dernière mesure, l'unisson est défendu.

5° On ne doit pas faire deux octaves ou deux quintes justes de suite, ni d'octaves ni de quintes directes.

6° La sixte sur le 3e degré doit être accompagnée par la tierce et non par la quarte ($^{6}_{4}$) pour le contrepoint à deux parties.

Ce dernier accord est toléré dans les cadences finales du contrepoint à trois parties.

7° Les seuls mouvements mélodiques à employer sont ceux de seconde mineure et majeure, tierce mineure et majeure, quarte juste, quinte juste, sixte mineure et octave juste.

8° Les fausses relations d'octave et de triton sont défendues, sauf en mineur du 3e au 6e degré.

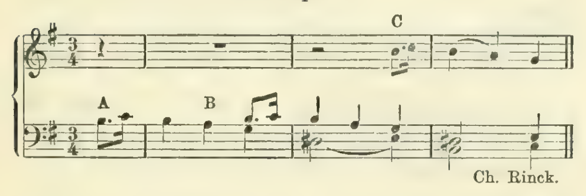
9° On ne doit moduler qu'aux tons voisins.

10° Les dissonances ne peuvent être employées que comme notes de passage ou broderies.

11° On tolère entre deux temps faibles deux quintes diminuées.

Quand l'imitation a une certaine étendue et s'astreint à reproduire dans le même ton à intervalles fixes exactement et complètement l'antécédent, elle prend le nom de *canon.*

Exemple:



On pourrait classer dans cette catégorie le populaire *Frère Jacques.*

De la fugue

Anciennement *la fugue,* fille de l'imitation et du style canonique, n'était qu'un canon rigoureux ou une imitation *contrainte* assez développée. Elle est devenue depuis, en passant par les mains de Bach et de ses disciples, un monument architectural des plus merveilleux.

La *fugue* (dans laquelle les parties ou voix semblent se fuir [fuga] et se poursuivre) est composée ordinairement 1° d'un *sujet* ou thème principal; 2° d'une *réponse,* à la quinte ou à la dominante du sujet; 3° d'un ou de plusieurs *contre-sujets*; 4° d'une *strette;* 5° de *divertissements* ou *épisodes,* tirés du sujet ou du contre-sujet; 6° de la *pédale* soit de tonique soit de dominante, pour bien établir et raffermir la tonalité, au moment de la conclusion.

Le *sujet* est un motif caractéristique de quelques mesures exposé ordinairement d'abord à découvert sans accompagnement.

La *réponse* est le motif du thème principal ou sujet répété à la *quinte,* si la fugue est réelle; à la *dominante,* si la fugue est tonale.

Le *contre-sujet* est un thème particulier qui sert d'accompagnement au sujet et à la réponse, et qui doit en différer par un rythme distinct et un contour mélodique propre.

*

Les *épisodes* sont le développement du sujet ou de la réponse; ils engendrent les modulations et préparent les entrées du thème principal.

La *strette* est la partie où les éléments principaux déjà entendus se resserrent. C'est la partie la plus intéressante de l'ensemble. Le *sujet* et la *réponse* se rapprochent et se poursuivent de plus en plus.

La *pédale* est comme *la péroraison,* où est rappelée et variée une dernière fois le motif principal et les plus importants épisodes.

On distingue deux espèces principales de fugues:

1° la fugue réelle, dont la réponse reproduit exactement le sujet à la quinte.

2° la fugue tonale qui répond au *sujet sur la tonique* par le *sujet sur la dominante.*(1)

C'est celle des *Bach,* des *Händel,* des *Mendelssohn.*



(1) On distingue aussi la *fugue libre*, la *fugue d'imitation*, la *fugue irrégulière,* caractérisées par leur nom.



L'étude d'une fugue complète nous entraînerait trop loin et dépasserait notre but. Nous avons voulu cependant, avant de terminer cet abrégé, dire un mot de ce qu'on a appelé à juste titre l'*attribut essentiel* de l'église.

TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT DU CHANT GRÉGORIEN

Le plain-chant est une monodie qui se suffit à elle-même, et peut-être gagnerait-il à être dégagé de toute entrave harmonique, de toute décoration qui expose à l'anachronisme. Mais il faudrait, pour atteindre son but, que la noble, svelte et austère cantilène grégorienne fut confiée à une masse imposante d'exécutants bien disciplinés. Sauf ce cas assez exceptionnel, il est bon de la soutenir, de la doubler d'un accompagnement, mais il faut que cet accompagnement soit *protecteur* et non *destructeur*, qu'il porte les livrées du maître qu'il suit,

qu'il soit l'ornement discret, fait de science et de bon goût, des suaves inspirations de l'antiphonaire.

Que doit être cet accompagnement? Doit-il souligner chaque note et frapper sous chacune d'elles un accord différent? Jusqu'à ces derniers temps c'est là le système qui a généralement prévalu. Th. Nisard écrivait bien il y a plus d'un demi-siècle: «Si dans certaines circonstances on ne considère pas quelques notes des mélodies grégoriennes comme des sons transitionnels et formant dissonances, on est aussitôt contraint de faire entendre un accord particulier pour chaque note, c'est du reste ce qui se pratique partout; *mais aussi voyez comme le plain-chant s'alourdit sous le pesant manteau dont on l'affuble!* La naïveté et le coloris de certains groupes mélodiques, l'allure pieusement joyeuse et vive de plusieurs cantilènes du culte, *tout disparaît, tout s'altère, tout s'empreint d'un caractère barbare et grossier*, grâce aux *lourds placages harmoniques*, dont on accable, innocemment sans doute, le chant de St Grégoire.»[1] C'était le langage d'un artiste et d'un savant. Mais il prêchait dans le désert et son appel ne fut point entendu. Niedermeyer et J. d'Ortigue publiaient bien une méthode très judicieuse qui épurait l'accompagnement du plain-chant de toutes les scories apportées jusqu'alors par nos modes modernes; mais ils donnaient trop à chaque note une importance égale et aidaient à empâter l'*arabesque* grégorienne.

Depuis que les Bénédictins ont, par d'importants travaux, ramené le plain-chant à ses anciennes traditions, depuis qu'ils ont, grâce à des éditions perfectionnées et de lumineuses interprétations, répandu un nouveau mode d'exécution aussi éminemment rationnel que profondément artistique, le *placage* d'autrefois devient radicalement impossible et le système suggéré par Th. Nisard s'impose rigoureusement. C'est d'ailleurs celui qu'ont jugé nécessaire et cherché à vulgariser les Bénédictins de Solesmes, en publiant leur *livre d'orgue*.

C'est aussi à cette manière que nous nous attacherons, la croyant seule bonne et apte à accompagner l'interprétation dégagée, faite de grâce vigoureuse, qui tend à se généraliser de jour en jour.

Quelle harmonie employer pour l'accompagnement du plain-chant?

On ne doit employer qu'une harmonie consonnante, faite des éléments particuliers à chaque mode, c'est à dire des notes qui constituent son échelle; les dissonances ne sont admises

(1) Migne, 1854.

que comme notes de passage, broderies, appoggiatures, échappées, suspensions ou retards, anticipations et pédales.

Tout doit être régulièrement enchaîné, d'après les principes enseignés dans le cours d'harmonie.

Il faut éviter toute succession imprégnée de modernisme et qui jurerait avec le caractère archaïque de la mélodie. Le cadre ne doit pas être en contraste criant avec le tableau. C'est faire œuvre d'art en même temps qu'œuvre de bon sens.

Maintenant que nous connaissons quelle couleur harmonique il faut donner à la mélodie grégorienne, étudions la mélodie elle-même pour savoir sur quels points devront porter nos accords.

Toutes les notes ne doivent pas avoir chacune un accord particulier, nous l'avons reconnu.

Toute note ne peut pas porter accord.

Dans les mélodies neumatiques ou ornées, les seules notes ayant *l'ictus*, doivent porter accord.

Dans les chants syllabiques, toute note peut avoir son harmonie particulière.

Voici quelques règles sur la ponctuation rythmique que nous empruntons aux publications des Bénédictins de Solesmes.

Ponctuation rythmique

Le rythme est formé essentiellement d'élans et de points d'appui. Les points d'appui seuls nous intéressent ici. On les appelle *ictus* ou *touchements*. Ils sont analogues à nos temps dits *forts* de la musique moderne, surtout si nous remarquons que très souvent dans la musique des grands maîtres, les temps dits *forts* sont plus faibles que les autres, même en dehors de toute syncope et que *l'intensité du son est indépendante du rythme* quant à sa répartition dans la mesure.

Nous indiquons les *ictus* par un point au dessus de la note correspondante. — Pour déterminer cette note, voici quelques principes:

I Toute note précédant une pause et valant au moins deux temps simples (♩) porte *ictus* (mora ultimæ vocis).

II Toute note correspondant à la dernière syllabe d'un mot *non lié au mot suivant*, porte *ictus*.

III Toute note initiale d'un neume porte *ictus*, excepté:

a) Quand dans un neume de deux notes, la seconde forme *pressus* avec la première note du neume suivant:



b) Dans le *salicus*, l'ictus est sur la seconde note·



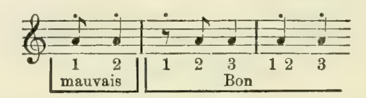
NB. Le *salicus* est distinct du *scandicus* dans les manuscrits et dans les dernières éditions de Solesmes. Les premières éditions ne faisaient pas la distinction.

c) Dans le *pes subpunctis*, on peut parfois mettre l'*ictus* sur la seconde note (culminante):

= ordinairement et par fois

IV Toute note doublée porte *ictus*.

V Deux *ictus* ne peuvent se succéder sur deux temps simples voisins.



VI Deux *ictus* ne peuvent pas être séparés par *plus de deux* temps simples. S'il y a plus de deux temps simples *entre deux ictus*, il faut *subdiviser*.



VII Le rythme *naturel*, mais *non obligé* des mots latins dans les chants syllabiques est le suivant:

a) Syllabe finale, *ictus*.

b) Pénultième accentuée: temps levé (temps précédant *l'ictus*).

c) Antepénultième accentuée: *ictus*.

VIII Dans les hymnes, et toutes les fois que le rythme de la mélodie est bien caractérisé, c'est la mélodie qui l'emporte sur le texte, pour déterminer la place des *ictus*.

IX Dans les cas douteux, l'essentiel est que l'organiste rythme comme le chœur.

X Tous les *ictus* n'ont pas la même valeur: certains demandent à être atténués soit par un accord de *sixte*, soit en ne changeant par d'accord. — D'autres demandent à être accusés, soit par un accord fondamental, soit surtout par une appoggiature.

Nota. Pour plus d'explications, voir les diverses publications de Solesmes, *surtout les dernières* (Paléographie musicale, livres de chœur rythmés avec préface).

Nous avons dit que toute note ponctuée peut recevoir un accord, et cela, qu'elle soit isolée ou qu'elle commence ou finisse un groupe.

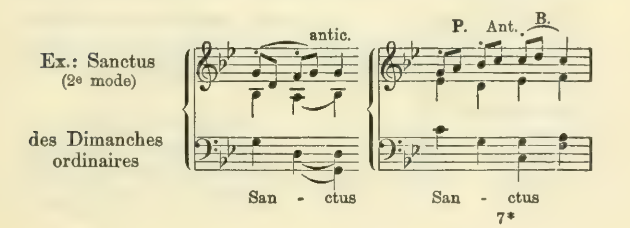
Donc toute note ponctuée ne peut être considérée et traitée ni comme *note de passage*, ni comme *broderie*, ni comme *anticipation*, ni comme *échappée*. Mais elle peut être considérée et traîtée comme *suspension*, *retard* ou *appoggiature*, car ce sont aussi des formes de l'accent.

Tout se borne donc à chercher l'*entrée* d'une division ou d'une subdivision, les diverses pauses suffisamment importantes. Une fois ceci bien établi, il vous sera facile de distinguer, d'élaguer les *notes étrangères* et vous n'aurez plus qu'à enchaîner régulièrement et avec les éléments de votre mode les notes ponctuées qui vous serviront comme de jalons.

Passons maintenant en revue les différentes formes qui peuvent être ponctuées.

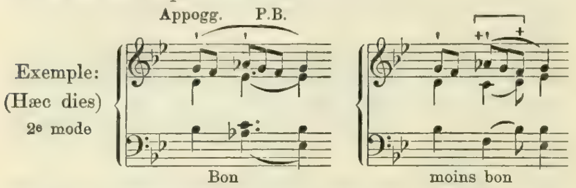
1° Tout chant qui exprime chaque syllabe par une seule note peut avoir un accord particulier à chacune d'elles, surtout si le mouvement est assez lent. Si le mouvement était vif, ce serait le cas d'y discerner de *notes étrangères* et de les traiter en conséquence.

2° Dans les groupes de *deux* notes, frappez l'accord sur la première: celle-ci fera toujours partie de l'accord, à moins qu'elle ne soit considérée comme *suspension* ou *appoggiature*.



3° Dans les groupes de *trois* notes, il ne faut pas *ordinairement* faire entendre deux accords différents. Le rythme en souffrirait.

N.B. A moins de *suspension*, la basse de l'accord doit s'annoncer sur la *première note.*



4° Tous les groupes composés de plus de *trois* notes se subdivisent en portions binaires ou ternaires et chaque portion s'analyse et s'harmonise séparément.

A ces principes nous joindrons les remarques suivantes:

a) Autant que possible, ne faites pas plus d'un accord par groupe binaire ou ternaire.

b) Donnez aussi un accord à la dernière ou aux dernières notes d'une phrase ou d'un membre de phrase.

c) Votre *basse* peut ne pas être esclave du placage harmonique et suivre mélodiquement le dessein du chant par tierces ou par sixtes. Ceci ne fait pas changer d'accord et l'unité rythmique de votre groupe est sauvegardée.



Elle peut même broder sa partie supérieure en imitation:



Puisque nous citons des exemples transposés, il est temps de parler de transposition.

De la transposition des modes

Tous les modes ne peuvent pas se chanter tels qu'ils sont notés. Les mélodies grégoriennes ont été écrites dans des gammes privées d'accidents, sauf parfois le si♭, (seule altération connue alors) et non en vue de l'échelle moyenne des voix qui doivent les exécuter. Elles sont par là même toutes, à quelques exceptions près, ou trop graves, ou trop élevées pour les interprètes. Il est donc nécessaire de les ramener à un diapason moyen.

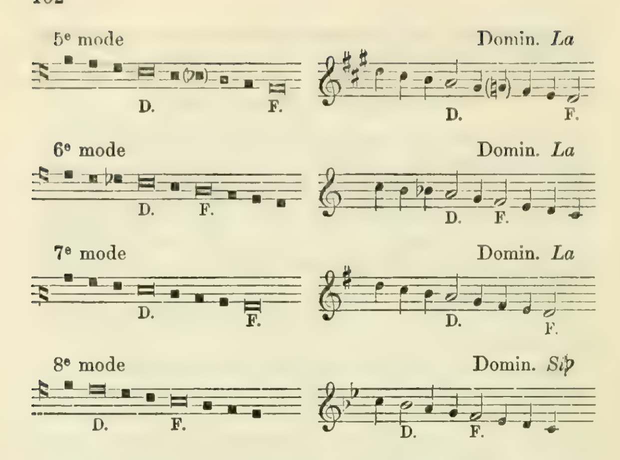
Nous avons cru bon d'adopter généralement la dominante *la*, sauf pour le 2e, 3e et 8e modes, auxquels nous avons donné la dominante *si*♭.

Transposer une mélodie, c'est abaisser ou élever le ton de cette mélodie, sa dominante, sa finale, toute sa gamme.

Prenez la dominante que vous adoptez; substituez-la à celle du mode du plain-chant (si elle n'est pas la même) et établissez de là son échelle avec les mêmes intervalles, c'est à dire, reconstituez sa gamme avec la même disposition des tons et demi-tons.

C'est ce qui est établi dans le tableau suivant.





N.B. Les modes qui ont déjà la dominante *la* avant la transposition, tels que le 1er, le 4e, le 6e modes, n'ont pas besoin d'être transposés: ils se lisent tels qu'ils sont écrits.

Cette échelle moyenne pour chaque mode est appropriée à la plupart des voix. La dominante *sol* est parfois adoptée dans certains chœurs d'églises. L'éclat de la mélodie n'en est-il pas (à moins de circonstances particulières) un peu terni?... Il faut un petit volume de voix pour la nouvelle interprétation grégorienne au pas léger. Elle gagne à avoir une tonalité un peu plus aiguë, et, sauf pour des raisons majeures, il est bon de s'en tenir aux dominantes conseillées. Elles tiennent un juste milieu et sont le plus en usage. Il est cependant tel 8e mode qui serait trop bas transposé, et qui doit se chanter comme il est noté. Il est bon de ne pas monter *ordinairement* plus haut que le *ré*.

On gardera toujours la dominante ordinaire (*la* ou *si*♭) si l'*Antienne* est suivie d'un *Psaume.*

N.B. Certaines pièces du 4e mode sont transposées. Ainsi le *Gloria*, le *Sanctus*, l'*Agnus* de la messe du temps pascal, qui sont montés d'une quinte sur l'échelle ordinaire. Il faut les ramener à la dominante *la* et finale *mi* au lieu de dominante *mi*, finale *si*. De même pour l'Ant. Prudentes Virgines (4e en A) et autres semblables, s'il s'en rencontre. Si on trouve que c'est trop bas, on peut monter d'un ton et prendre pour

dominante si ♮. Si le 2e mode était trouvé parfois trop haut, on pourrait le baisser avec la dominante la ♮, et 3 dièzes à la clef au lieu de deux bémols.

Résumé de réalisation

Si l'élève se rappelle les règles données et les observations faites dans le traité d'harmonie au sujet de l'enchaînement des accords, il n'aura aucune peine à composer un accompagnement correct pour les mélodies qui lui sont soumises. Mais comme ces lois et ces conseils sont éparpillés au milieu de nombreuses pages; qu'on a besoin d'y revenir, pour que l'impression soit plus profonde et... inoubliable, il nous a paru nécessaire de les rappeler ici et de les réunir comme en un faisceau protecteur.

I Sont défendues: *deux quintes* ou *deux octaves consécutives* par mouvement semblable et même par mouvement contraire.

II Les deux parties extrêmes, la *supérieure* et la *basse* ne peuvent aboutir à une *quinte* que si la 1ère marche par degré conjoint et la 2e par mouvement disjoint.

III Evitez le *triton* quand la basse descend et que le chant monte.

IV On ne se servira d'aucun accident étranger à l'échelle du mode dans lequel on se trouve. Les notes de l'échelle modale seules doivent être employées dans le composé harmonique.

V L'harmonie d'accompagnement doit par conséquent être diatonique. Ne sont tolérés ni *intervalle diminué* ni *intervalle augmenté.* Est prohibé tout ce qui peut donner l'impression d'un accord de 7e de dominante ou de 3e renversement de l'accord parfait qui se chiffre $^6_4$. Les accords à employer sont 1° l'accord parfait majeur et son 1er renversement; l'accord parfait mineur et son 1er renversement; le 1er renversement de l'accord dit de quinte diminuée.

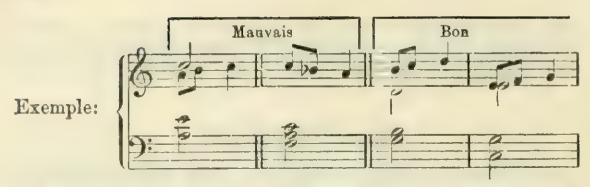
VI La basse ne dépassera pas, dans sa marche, l'intervalle de *sixte mineure.* L'octave est exceptée.

VII De deux notes devant aboutir à l'unisson, l'une ne peut ni être *suspendue,* ni *être brodée.*

VIII Une tierce majeure portant *broderie* ne doit pas être doublée par son octave tenue et non brodée.

IX Une série de notes de passage ne peuvent arriver *par demi-ton* à une note tenue dans une autre partie; mais partant de cette tenue elles peuvent s'en détacher par un intervalle de demi-ton.

Exemple:



X Sachez dépouiller votre phrase à accompagner, de tous les ornements mélodiques, pour ne garder que les notes essentielles, qui doivent vous servir seules de guides dans l'harmonisation. —

Des notes étrangères

Nous avons dit que toute note ponctuée doit ordinairement porter accord.

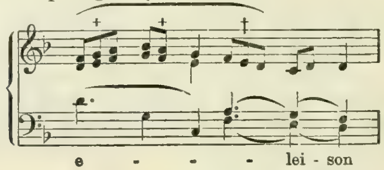
Toutes les autres notes des groupes, si elles ne sont pas une de celles qui constituent l'accord, doivent être considérées et expliquées comme notes étrangères.

Tous les genres de notes étrangères peuvent-ils se rencontrer dans les mélodies grégoriennes?

Oui, les *notes de passage*, les *broderies*, les *appoggiatures*, les *suspensions* ou *retards* peuvent s'y trouver fréquemment. On peut même parfois très heureusement employer la *pédale*. —

Voici quelques exemples entre mille:

I Notes de passage, Kyrie *orbis factor*.



II Broderies, *Regina cœli*, (quia quem meruisti).



III Appoggiatures, *Verbum supernum.*



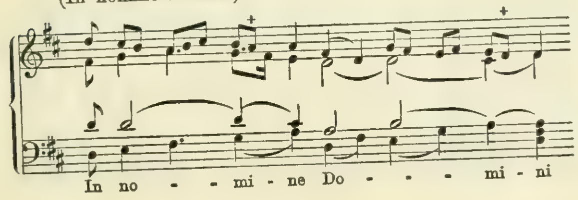
IV Suspensions, retards. *Adoro te* (Tibi se cor meum).



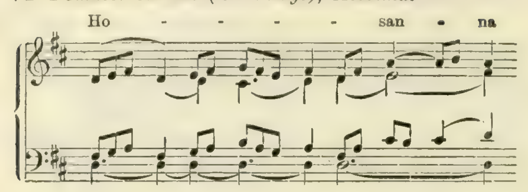
Kyrie (eleison) de la Messe des Anges.



V Anticipations, *Sanctus* de la Messe de la T. Ste Vierge (In nomine Domini).



VI Pédales: *Sanctus (Ste Vierge), Hosanna.*



Leçons pratiques sur les 8 modes

Ier mode

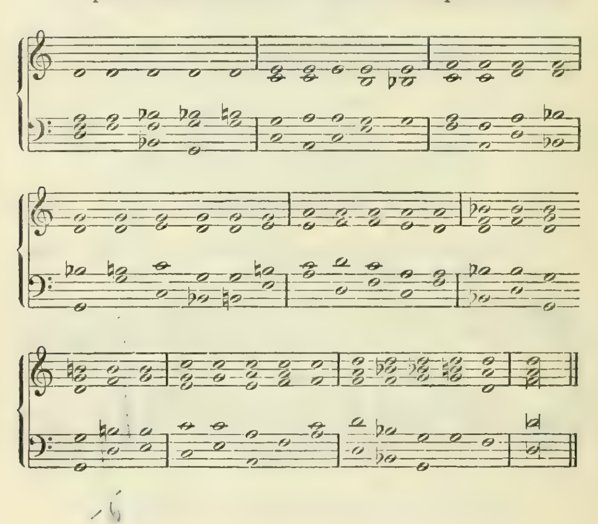
Adoptant la dominante *la,* vous le lirez tel qu'il est noté dans les livres liturgiques.

Quelles sont les différentes formes d'accords que vous pourrez employer? Nous l'avons déjà dit:

1° L'accord parfait majeur et son premier renversement.

2° L'accord parfait mineur et son premier renversement.

3° Le premier renversement de l'accord dit de quinte diminuée.



Prenons maintenant une mélodie du 1er mode et analysons-la. Je la choisis de préférence dans une édition quelconque, afin que ma démonstration s'adresse à tout le monde. C'est le Kyrie des fêtes de 1ère et de 2e classe, Edition Digne, Mingardon, p. 46.



que nous avons divisé en groupes binaires et ternaires et que nous avons ponctué.

Nous le traduisons musicalement comme il suit et nous l'harmonisons, en mentionnant la nature de chaque note étrangère.



P. P. App. Br. P. Ant.

Ret. Br.

e - - - - lei - son. Christe

P. Ret. App. P. App. Ant. Ant.

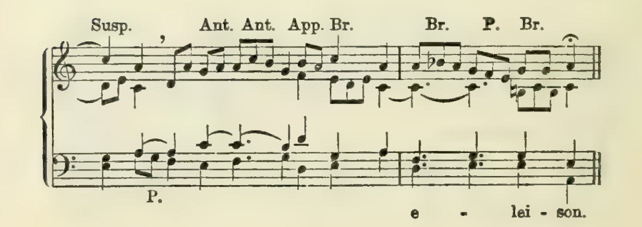
P. Ret.

e - - lei - son, Ky - ri - e

App. P. Br. P. Ant. Ant. App.

P.

e - - lei - son, Ky - ri - e

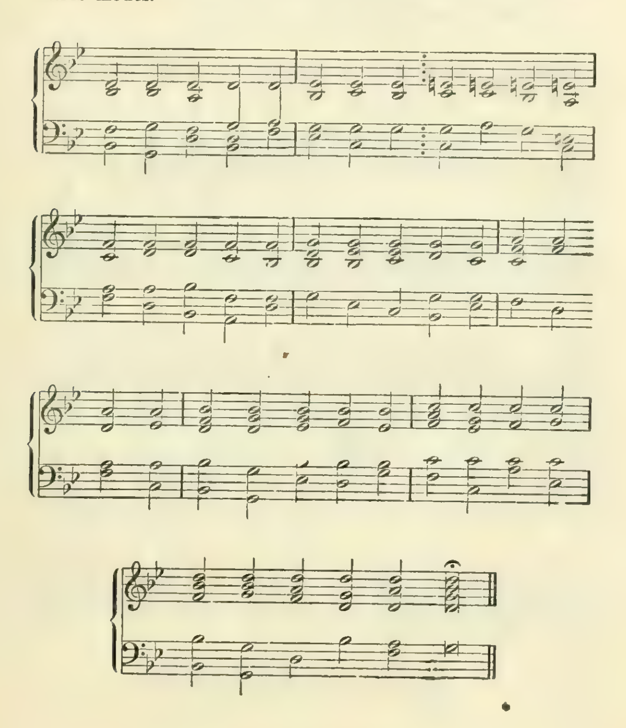


Il est bon d'isoler dès le début les notes qui doivent porter harmonie et de les traîter et enchaîner dépouillées de leurs ornements mélodiques.

2e mode

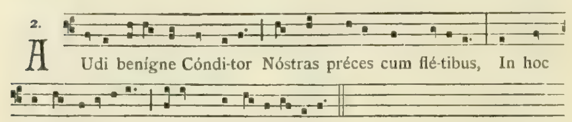
Il est généralement noté en clef de fa dans les livres liturgiques. — Votre dominante *fa* sur le livre deviendra *si*♭ dans la transposition. Votre finale *ré* sera par conséquent *sol*.

Ce que nous avons dit du 1er mode au sujet des accords à employer se rapporte aussi au 2e, comme d'ailleurs aux autres modes.



Prenons dans l'édition de Solesmes l'hymne *Audi, benigne Conditor* du 1er Dimanche du Carême. Cette version ne diffère presque pas de celle des autres éditions, mais la notation en est bien plus perfectionnée. Transcrivons et ponctuons:





Transposons: notre *ré* devient *sol*, notre *fa* (domin.), *si*♭. Traduisons musicalement et harmonisons:





Prenons la 1ère phrase, *Audi benigne conditor*, élaguons l'appoggiature du début, le retard et la broderie qui suivent, ainsi que l'appoggiature de l'avant-dernier pied, qu'est-ce qu'il nous reste:



Nous trouvons à la 2e phrase *(nostras preces cum fletibus)*, une broderie inférieure, une broderie supérieure et deux appoggiatures, émondons-les et nous aurons:



A la troisième phrase *(in hoc sacro jejunio)* enlevons les 4 notes de passage, nous avons alors:



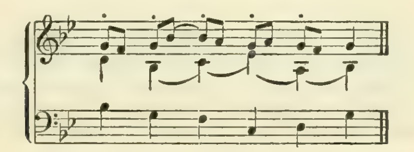
Débarassons la dernière phrase de ses notes de passage et broderies et il nous reste:



Réunissez et harmonisez ces nœuds harmoniques, parez-les ensuite de tous leurs ornements mélodiques, momentanément élagués; l'exercice est excellent et le procédé sûr. — Essayez-vous sur une pièce du même mode, après l'avoir soigneusement ponctuée et avoir relié harmoniquement entre eux les points-jalons. —

On peut varier l'harmonie de l'accompagnement — soit en appréciant de différente façon les ornements formés par les notes étrangères, soit en changeant la nature des accords.

Reprenons l'hymne précédente: Si au lieu de considérer la première note comme une appoggiature, je la prends pour note essentielle et traite la deuxième comme broderie, j'attaque en sol mineur au lieu de ré mineur. Je puis voir aussi au 4e et au 5e groupe une anticipation et une appoggiature et harmoniser comme il suit:



A la 2e phrase, considérer la 1ère note comme appoggiature et varier les accords sur les trois autres groupes:



La 3e phrase peut être variée ainsi qu'il suit:



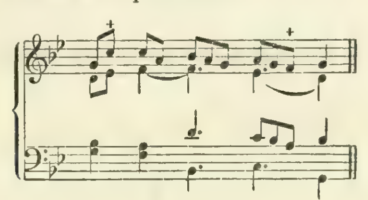
Dans la 4e phrase, on peut considérer la 2e note du 1er groupe comme anticipation, la 2e note du 2e pied comme appoggiature faible, ne retenir et traîter que la 1ère note des deux groupes brodés qui suivent et finir sur la dernière note prolongée par une imitation de la dernière arabesque.



N.B. Si nous avons fait entendre deux accords sous le 3e groupe, c'est pour montrer que la défense n'est pas absolue, mais qu'il faut savoir user sobrement de cette licence. —

On pourrait aussi conclure sur l'accord *fa* au 2e groupe, mais on ferait entendre un deuxième accord et qui plus est de 7e sur la 2e note faible du 1er pied binaire ce qui serait loin d'être détestable, mais effaroucherait peut-être les puristes;

on pourrait aussi employer la cadence plagale pour amener la chute finale; il semblera alors, à cause de l'appoggiature fleurie dont est orné le groupe, qu'on entend l'accord de septième de dominante, *sur la dernière note;* mais sa résolution sur le mode mineur correspondant, en supprimant la sensible, enlève tout caractère de modernisme et donne à cette succession harmonique une saveur rude qui ne manque pas de piquant et n'est que *relativement* répréhensible. —



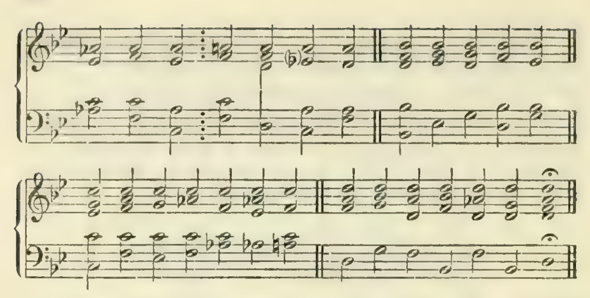
3e mode

En adoptant le *si*♭ pour dominante du 3e mode, vous baissez d'un ton la notation des livres liturgiques. La dominante *do* devient donc *si*♭ et la finale *mi* devient *ré.*

Il semble au premier coup d'œil que son échelle soit identique à celle du 2e mode. Mais on observera que le 3e mode n'admet pas de *mi*♮ et aura parfois le *la*♭.

Voici la série rudimentaire d'accords qui pourront être employés:





Je choisis comme exemple dans l'édition de Reims et de Cambrai l'Antienne „*Fidelis servus et prudens*"

3e mode.

Fi - dé - lis ser-vus et prudens quem constí - tu - it Do - mi-nus

sú - per fa - mí - li - am su-am. T. P. Al - le - lú - ia.

que je ponctue, traduis et harmonise comme il suit:

Ant. Ant. P.

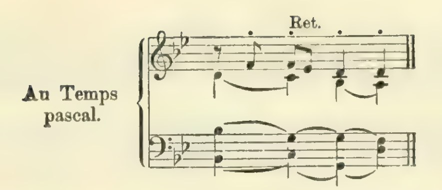
Fi - délis servus et prudens quem cons-ti - tu - it

App. Ant. Ant. Ret. Ant. Ret. Ret.

Do - mi-nus.

---

* Nous avons mis cette note entre parenthèses, parce qu'elle est supprimée dans plusieurs autres éditions. On peut l'enlever si elle n'est pas nécessaire, sans changer d'harmonie.



On remarquera que trois accords majeurs et leurs relatifs mineurs se partagent l'accompagnement de cette pièce:

si♭ majeur	mi♭ majeur	fa majeur
sol mineur	do mineur	ré mineur.

Ce sont d'ailleurs les accords que l'on aura le plus à employer dans l'accompagnement des morceaux du 3e mode.

Faites disparaître les notes ornementales et ne gardez que les nœuds harmoniques: vous verrez mieux la rigueur des enchaînements. —

Il est bon d'agrémenter parfois son accompagnement des ornements mélodiques tels qu'appoggiatures, notes de passage, broderies, retards ou suspensions. Il ne faut pas que le *chant seul* en ait la propriété exclusive. L'ensemble y gagnera en charme et en variété. —

4e mode

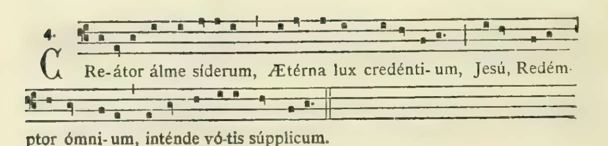
Avec la dominante *la*, vous lirez le 4e mode tel qu'il est noté, à moins qu'il ne soit transposé pour éviter le fa♯: vous le ramènerez alors à la dominante *la*.

Voici la série des accords usités dans l'accompagnement du 4e mode. Nous n'harmoniserons pas le *si grave* qui ne se rencontre jamais: nous monterons jusqu'à l'*ut* aigu qui se rencontre souvent. Parfois la mélodie grégorienne monte jusqu'au *ré aigu:* c'est généralement une broderie de l'*ut*. Si la note devait être ponctuée, il serait facile de l'harmoniser en empruntant un des accords du *ré grave.*



Pour finir.

Prenons dans l'édition bénédictine l'hymne: *Creator alme siderum.*

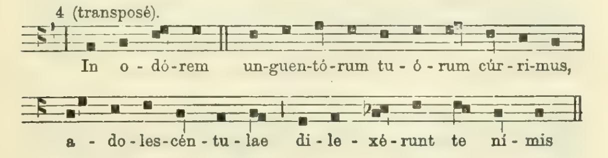


Ici la ponctuation est facile: le chant est *syllabique.* Nous n'avons qu'à prendre les accents du texte pour points d'appui. A remarquer deux anacrouses à la première syllabe de *Cré*ator et de *Je*sú.

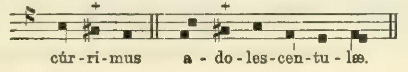


On voit par la précédente harmonisation combien dans un chant très simple et sans ornement, une note de passage, glissée à propos dans les parties accompagnantes, peut donner de l'élégance et de la souplesse à la forme harmonique.

Essayons le même travail sur l'Antienne *In odorem* (2[es] vêpres des Saintes Femmes). Je choisis l'édition de Reims et Cambrai et je transcris:



Cette pièce a été montée d'une quarte, pour éviter le fa♯ qu'aurait entraîné la notation ordinaire du 4[e] mode. On aurait eu en effet, en gardant la dominante *la* et la finale *mi:*



On rencontre quelques pièces de ce genre, mais ce sont les moins nombreuses. On n'a qu'à les ramener, dans l'accompagnement, à la dominante générale *la.* — Quelques autres pièces ont été transposées une quinte plus haut et se trouvent avoir finale *si* au lieu de *mi.* — Voir par exemple le *Gloria,* le *Sanctus* et l'*Agnus* de la messe des Dimanches et fêtes du Temps pascal. — On fera pour celles-ci comme pour les précédentes.

Traduisons musicalement *In odorem*, ponctuons et harmonisons:



La même pièce peut recevoir quelquefois plusieurs ponctuations, également acceptables.

Ainsi on pourrait ponctuer comme il suit la 1ère partie de l'Antienne *In odorem,* et harmoniser en conséquence:

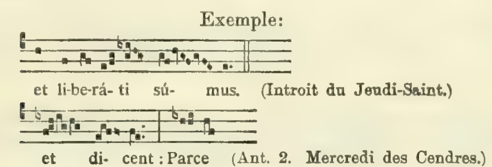


La deuxième partie se prête moins à variations.
Les accords le plus souvent employés seront les suivants:

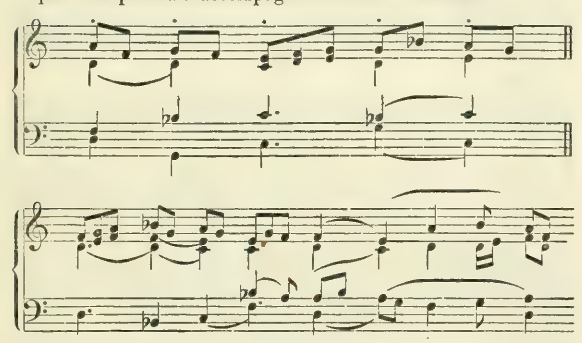
sol maj.	do maj.	ré maj. — *fa maj.*	*si♭*
mi min.	la min.	si min. — ré min.	*sol min.*

Trois des derniers n'ont pas encore été employés, mais ils trouvent leur usage obligatoire dans les formules à *si♭* fréquentes dans le 4e mode.

Exemple:



que l'on pourrait accompagner comme ci-dessous:



5e mode

En adoptant la dominante *la*, vous lirez une *tierce mineure* au dessous de la notation des livres liturgiques. Votre *do* devient *la*, votre *fa* devient *ré*. La gamme n'est pourtant pas celle de *ré majeur:* elle a le *sol♯*: c'est ce qui lui donne son vrai caractère, car lorsqu'elle adopte le sol♮ (ce qui arrive assez souvent) le mode prend alors franchement l'allure de notre mode majeur. — Quelques pièces se rencontrent, transposées en *ut* (dominante *sol*, finale *ut*). Il n'y a qu'à les monter d'un ton. —

Voici le tableau des accords qui peuvent être utilisés dans l'accompagnement des morceaux du 5e mode:

Je choisis comme premier exemple un fragment de l'Antienne *Angelus Domini* (des 1res Vêpres de St Joseph, édition bénédictine).



pá- ri-et autem fí-li- um et vocá-bis nómen é-jus Jé-sum.

Ponctuez d'abord les endroits sûrs, les finales, les groupes où se trouvent des points de repaire; procédez par élimination; vous aurez vite fait la lumière.

Je traduis musicalement et j'harmonise:



Parmi les pièces où le si♭ rentre dans les éléments ordinaires du mode, je prends le *Kyrie* de la Messe des Anges. — (Edition Reims et Cambrai.)



qu'on peut ponctuer ainsi, et traduire musicalement et harmoniser comme il suit:



App. App. B. R. App.

Ant. Ret.

S. P. imitat.

B. P. P. P.

R. P. imitat.

P. App. B.

Ant. B.

A la deuxième phrase du 1er Kyrie, l'édition bénédictine supprimant la note double (pressus) groupe de la manière suivante (ce qui oblige à changer d'harmonie):



Les accords employés et qui à eux seuls peuvent suffire à tous les accompagnements du 5e mode, sont:

ré maj.	la maj.	mi maj.	sol ♮ maj.
si min.	fa ♯ min.		mi min.

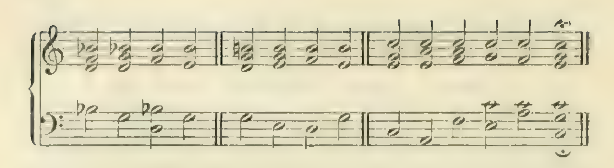
A remarquer parmi les notes étrangères, dans l'accompagnement, des groupes formant *imitation* avec certains fragments mélodiques. C'est un procédé à employer quand le morceau s'y prête. —

6e mode

Prenant le *la* pour dominante, vous lirez votre pièce telle qu'elle est écrite dans vos livres liturgiques. — Si toutefois elle était transposée une quinte plus haut avec dominante *mi* et finale *do* (XIVe mode), vous la ramèneriez à la dominante *la* en la baissant d'une quinte.

Voici les accords que vous pouvez employer sur les notes qu'embrasse l'échelle du 6e mode.

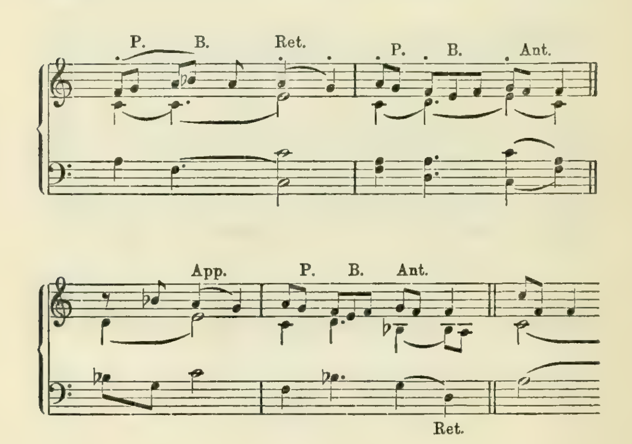




Choisissons comme pièce d'application le *Kyrie* de la Messe de *Requiem* (édition bénédictine):



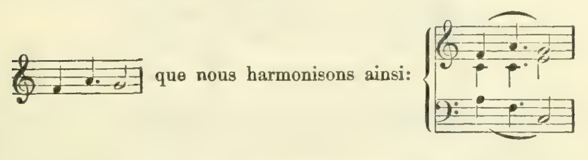
Ponctuons la pièce, traduisons-la musicalement et harmonisons-la:





1ère phrase du 1er Kyrie

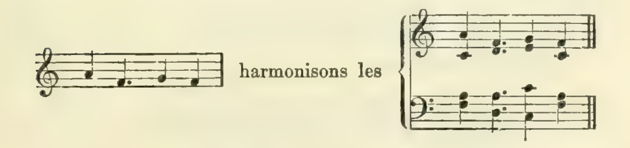
Faisons l'analyse harmonique de cet accompagnement. Défalquons dans la 1ère phrase les notes ornementales de la mélodie; nous trouvons d'abord une *note de passage* (*sol*), une *broderie* au 2e groupe ternaire (*si*♭), un *retard* (le *la*, prolongation de la note précédente retardée sur le *sol*), il nous reste les notes principales suivantes:



que nous harmonisons ainsi:

2e phrase

Eliminons-en les ornements mélodiques. Nous rencontrons d'abord une *note de passage* (*sol*), une *broderie* au groupe suivant (*mi*) et enfin une *anticipation* (le 1er *fa*) avant le *fa* final. Il nous reste donc les nœuds harmoniques suivants:



harmonisons les

Voilà l'ossature; nous n'avons plus qu'à remettre les ornements en place. —

*

Christe, 1ère phrase

Le *Christe* n'est qu'une abbréviation du *Kyrie* précédent.

Pour avoir plus de variété, je puis faire entendre au début les accords *si♭* et *sol mineur*. — Le *la* attaqué sans préparation devient appoggiature.

2e phrase

Changement d'harmonie, pour plus de variété.

Sur la dernière note, je forme un retard à la 2e partie.

C'est une minuscule *imitation* qui ne manque pas d'élégance.

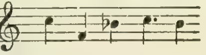
Kyrie final

Prenons la 1ère phrase du *Kyrie final*. Nous avons englobé les deux premières notes ponctuées dans le même accord, l'accord de sixte de *fa* majeur. — Si ce n'avait été pour simplifier, nous aurions pu harmoniser comme il suit, en faisant entendre un accord sur chaque point:

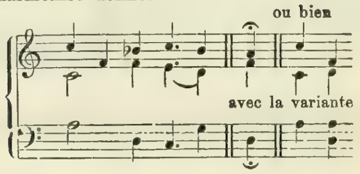


A remarquer une broderie d'imitation à l'avant-dernier accord (2e partie). —

Enlevons les notes ornementales de l'arabesque mélodique: Dans les 1er et 2e groupes, rien n'est inutile, si nous considérons l'harmonisation adoptée. Eliminons une appoggiature au 3e groupe (*do*) et une broderie (*ré*) au groupe suivant. Il nous reste:



Ce qui harmonisé donne:



Prenons la deuxième et dernière phrase. Elle est la même que celle du 1er Kyrie; mais nous l'avons harmonisée différemment pour montrer qu'il n'y a pas de forme unique et que l'harmonisation en est laissée à l'ingéniosité et au savoir de l'accompagnateur. Voici les notes principales harmonisées:



Rien de spécial qui n'ait été déjà signalé, si ce n'est une broderie d'imitation au dernier accord. Nous avons amené la terminaison en *fa*, au lieu de *ré mineur*, comme dans les autres fragments, afin de conclure sur la note *finale* du 6e mode.

Les accords le plus ordinairement employés sont:

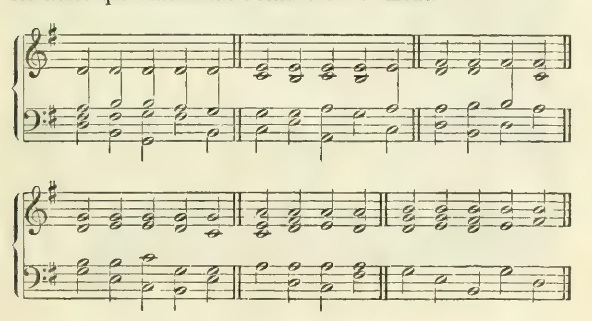
fa majeur	si♭ majeur	do majeur
ré mineur	sol mineur	la mineur

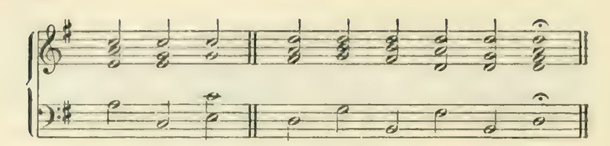
et leur premier renversement (accord de sixte).

7e mode

En prenant *la* pour dominante, vous lirez les pièces du 7e mode une *quarte* plus bas qu'elles ne sont écrites dans les livres liturgiques. Vous aurez pour finale *ré* au lieu de *sol* et un dièze à la clef. —

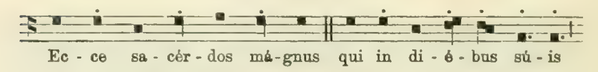
Voici la série des accords qui peuvent être employés sur les notes qui constituent l'échelle du 7e mode.

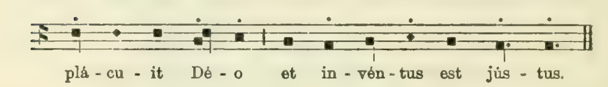




Prenons l'Antienne *Ecce sacerdos magnus* (Edition Digne) et ponctuons-la.

1re ant. des Confesseurs pontifes p. 40 [7e en c (sol ré)].





Traduit musicalement, cela me donne harmonisé:





Dépouillons la mélodie de tous ses ornements, il nous reste les nœuds harmoniques suivants:



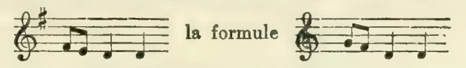
Cet exercice de réduction et de vérification est excellent et il est bon de le faire dès le début à chaque mélodie.

Les accords employés dans cette pièce se réduisent à quatre:

ré majeur — do majeur
sol majeur — la mineur
mi mineur.

Ce seront ceux dont l'emploi sera le plus fréquent. Il est bon de prémunir l'élève contre la tendance dangereuse à faire entendre l'*accord de dominante* avec *sensible* (do♯) avant la conclusion en ré majeur. C'est un défaut auquel nous exposent nos habitudes de cadences modernes et qui est plus commun qu'on ne croit. D'ailleurs le do♯ n'est pas dans l'échelle modale et ne doit paraître en aucune façon dans l'accompagnement.

Remarque. Au deuxième accord, nous avons employé le mot appoggiature, à cause du passage du *fa*♯ au *la* dans la partie aiguë, mais c'est bien en réalité une suspension se mariant à celle de la partie grave. A remarquer à la fin de la 1ère phrase une forme élégante d'anticipation et la manière de la traîter avec réponse imitative à l'intérieur. Cette anticipation se reproduira à la basse de l'avant-dernier accord de la pièce, et elle aurait encore plus de charme, si on avait à accompagner cette même Antienne d'après l'édition de Solesmes ou celle de Cambrai, car il y a dans la mélodie grégorienne au lieu de



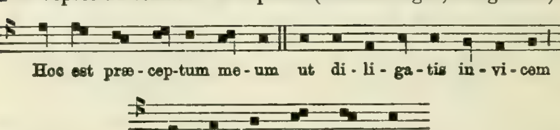
qui est reproduite exactement en *imitation* dans l'accompagnement à la mesure suivante.

8e mode

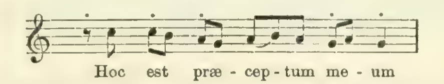
Comme pour le 2e et le 3e mode, adoptez la dominante *si♭*. Vous lirez alors vos pièces du 8e mode un ton plus bas qu'elles ne sont notées et vous aurez deux bémols à la clef.

Voici les accords qui peuvent se placer sous les notes qui forment l'échelle du 8e mode.

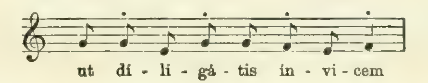
Prenons comme exemple l'Antienne: *Hoc est præceptum* des 1ères vêpres du commun des Apôtres (Edition Digne, Mingardon):



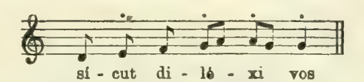
Examinons le 1er membre de phrase; nous y voyons une clivis à *est*, une à *præ*, un *podatus* et un *punctum faible* à *ceptum*, un *podatus* et un *punctum* doublé à *meum*; le monosyllabe *hoc* est partie faible d'une note ponctuée sous-entendue; la dernière syllabe *um* de *meum* est doublée, d'après la règle déjà donnée. Traduit musicalement et ponctué, cela donne:



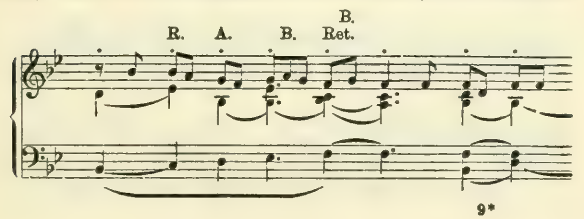
Examinons le 2e membre: ici nous n'avons pas de groupes; l'accentuation va nous guider. *Ut*, monosyllabe, ne porte pas d'accent et se rattachera au point précédent; nous avons deux accents à *díligátis* et un à *ínvicem*. *Cem* sera doublé, d'après la règle. Nous avons donc:



Examinons le 3e membre: pour *sícut*, nous ponctuons d'après les principes donnés, sur *ut;* au mot diléxi, nous trouvons un *podatus* sur la syllabe accentuée *lé*, une *clivis* sur *xi; vos*, monosyllabe final, est doublé comme nous l'avons déjà fait remarquer. La 1ère syllabe de *sícut* est classée sous le point précédent. Nous traduisons:



Voilà notre pièce ponctuée. Transposons avec dominante *si*♭, c'est à dire en abaissant le tout d'un ton, et harmonisons.





Débarrassons la mélodie de tous ses artifices et ne gardons que l'ossature:



L'exactitude des enchaînements harmoniques est plus facile à reconnaître et les ornements de l'arabesque ne dissimulent ainsi aucune faiblesse. Tout y clair et raisonné. —
Les accords employés sont:

si♭ majeur	mi♭ majeur	fa majeur
sol mineur	do mineur	

le 1er renversement de quinte diminuée (do mi♭ la).
Quelques pièces du 8e mode ont le *si*♭ dans certains membres de phrase. Cherchons un exemple; ils ne sont pas trèsnombreux. Voici l'Antienne: *Sanctorum velut aquilæ,* qui porte le *si*♭ à son second membre de phrase. Traduisons, ponctuons, transposons (le *si*♭ devient *la*♭), harmonisons:



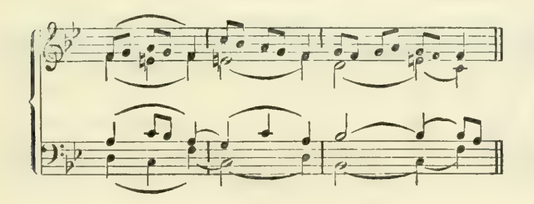


A signaler une septième mineure au 4e groupe qui, grâce à la tenue intérieure *si*♭, ne manque ni d'agrément ni d'austérité. Deux nouveaux accords s'ajoutent à ceux de la pièce précédente: ce sont ré mineur et fa mineur. —

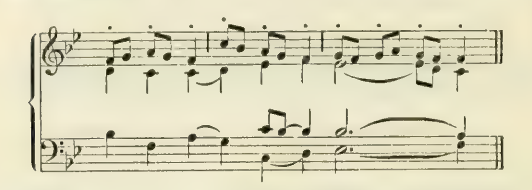
Nous devons prémunir l'élève contre la tendance que l'on aurait parfois de faire entendre le mi♮ dans l'accompagnement, surtout pour certaines pièces qui ont des périodes évoluant entre la dominante *fa* et *do* (quinte au dessus). Il y a là une allure franche de fa *majeur* qui trompe et suggère perfidement le mi♮. Qu'on se tienne en garde. Voyez, par exemple, le *Kyrie* des fêtes semi-doubles (II):



Il est certain que si on ne considérait pas l'échelle du 8e mode et ses exigences, si on ne voyait pas ce *mi*♭ menaçant à la clef, on se hâterait d'harmoniser comme il suit:



L'effet n'en serait pas désagréable à l'oreille, mais il n'en est pas moins vrai que l'on aurait commis un vulgaire contre-sens. Comparez:

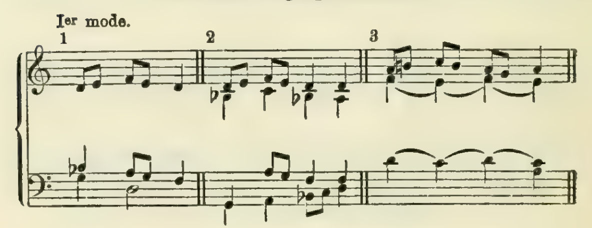


Si on trouvait que l'accord mi♭ fait un effet trop dur avec la forme mélodique qui évolue autour du *fa*, on pourrait le remplacer par l'accord *si*♭ et harmoniser comme il suit:

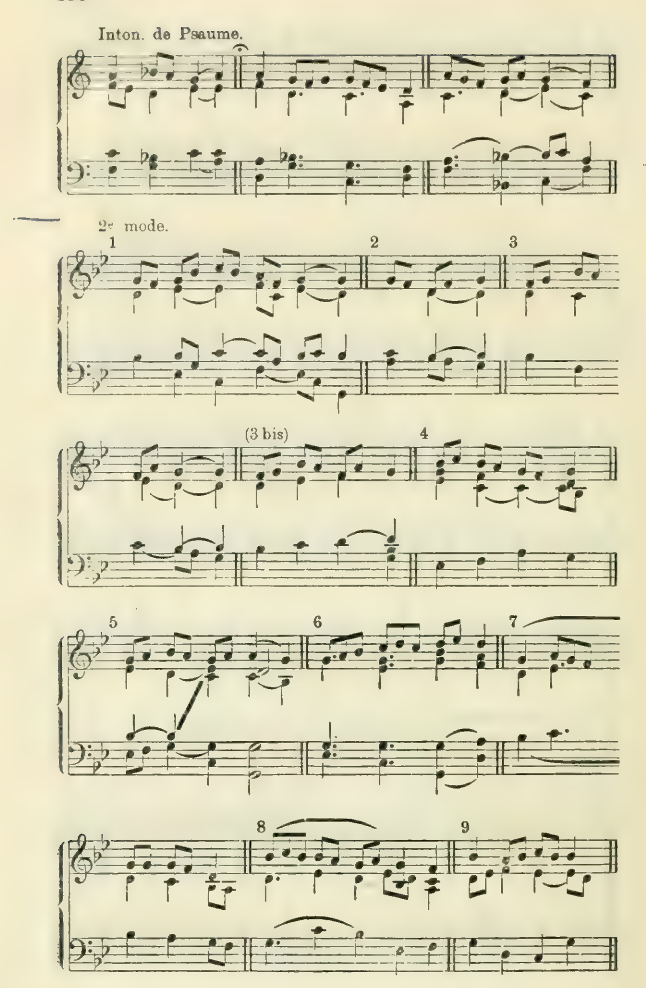


On peut parfois ne pas donner un accord nouveau à chaque ictus. Le dessin de la ligne mélodique y gagne en netteté. A l'accompagnateur de le bien faire ressortir.

Formules grégoriennes.




4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15

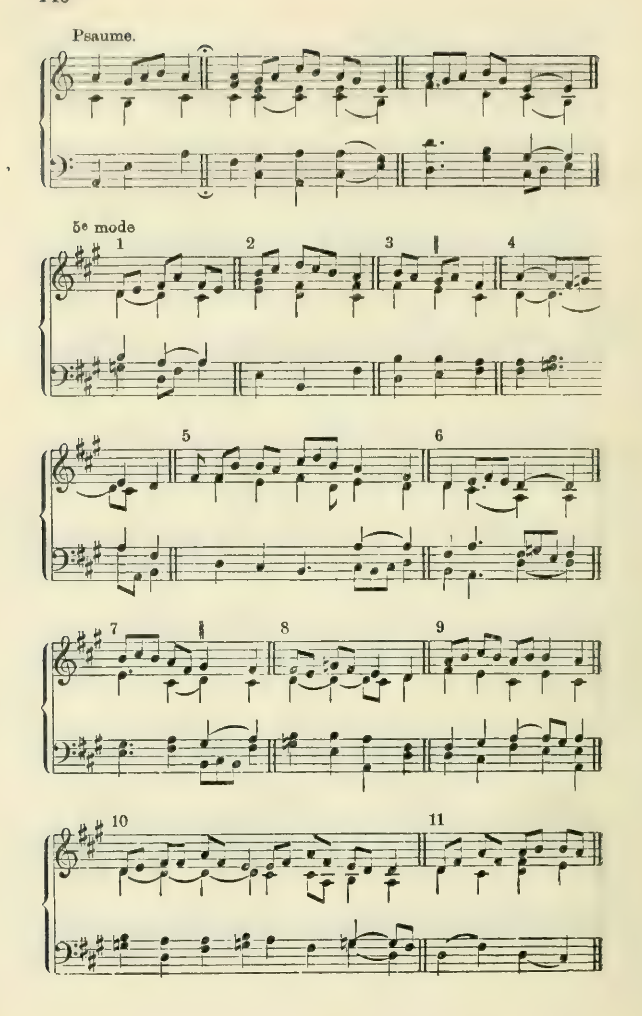

Inton. de Psaume.
2e mode.
1
2
3
(3 bis)
4
5
6
7
8
9


10
11
12
13
14
Inton. de Psaume.
3e mode
1
2
3
4
5
6


7
8
9
10
11
12
(12 bis)
13
14
Psaume.

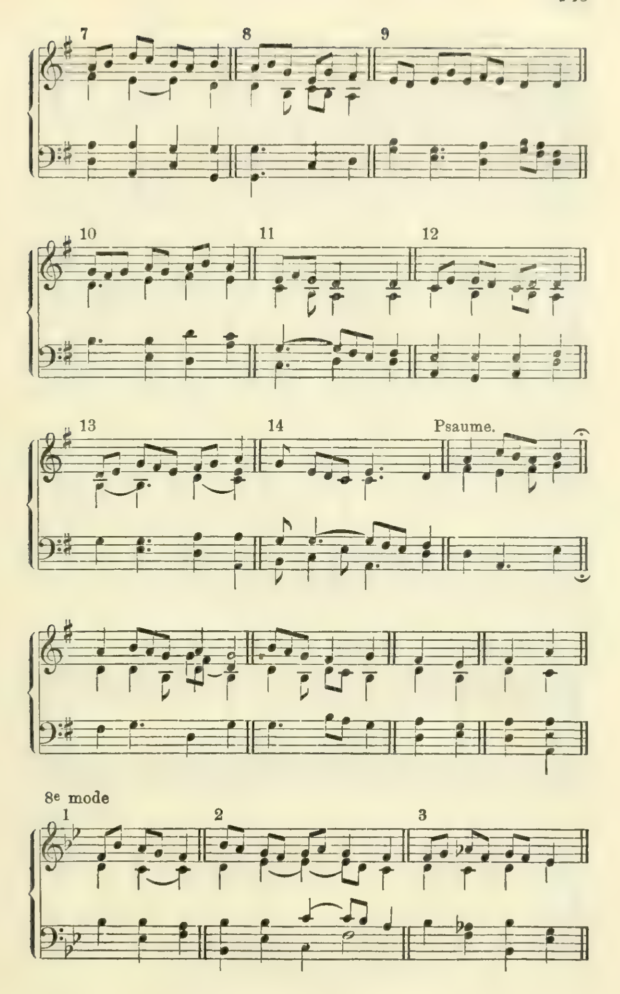
4e mode.




Psaume.
5e mode
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11


12
13
14
15
16
17
Psaume.
6e mode
1
2
3
4
5
6


7
8
9
10
11
12
Psaume.
7e mode
1
2
3
4
5
6


7
8
9
10
11
12
13
14
Psaume.
8e mode
1
2
3


4
5
6
7
8
9
10
11
12
Psaume A
B

Accompagnement des Psaumes




5e mode
(♪)
6e mode
(·)
médiante
médiante
Finale
7e mode
A
B
C
D
8e mode
A



Règles liturgiques spéciales à l'orgue

Le jeu de l'orgue est permis à tous les offices liturgiques, excepté pendant le temps de l'Avent et du Carême, et aux messes de *Requiem.*

Sont exceptés le 3e Dimanche de l'Avent *(Gaudete)* et le 4e Dimanche du Carême *(Lætare).*

Si, pendant l'Avent et le Carême, on fait l'office de quelque saint, l'orgue peut jouer. La prohibition de l'orgue n'affecte que les offices du *Propre du Temps.*

L'orgue est permis au *Gloria in excelsis,* le Jeudi-saint et le Samedi-saint. — Pendant tout office, en quelque *temps* et à quelque jour que l'on soit, l'orgue d'accompagnement peut toujours soutenir les chants liturgiques.

Aux messes solennelles, l'orgue peut jouer à l'*entrée.*

Il alterne avec les chants du Kyrie et les versets du Gloria.

Il joue à la fin de l'*Epître*, de l'*Offertoire* (ou pendant l'Offertoire), au *Sanctus* et ensuite au *Pater.*

Mais durant l'Elévation, les sons de l'orgue doivent être plus graves et plus doux. Il est même des églises où il est d'usage de n'admettre, au moment où le prêtre élève l'hostie et le calice, comme aussi l'ostensoir, *que le son de la clochette.*

Le *Benedictus* doit se chanter après l'Elévation.

L'orgue alterne à l'*Agnus Dei*, il joue jusqu'à la Postcommunion, puis, après l'*Ite missa est,* pour la sortie.

Quant au *Credo*, il se chante en entier; il ne doit pas alterner avec l'orgue. L'orgue doit jouer aussi à l'entrée et à la sortie de l'Evêque, quand il vient officier ou présider une cérémonie. —

A la messe des défunts, l'orgue ne joue pas de pièces, même de préludes, mais il peut toujours accompagner le plain-chant.

Aux Vêpres solennelles, on joue de l'orgue à l'entrée, et après chaque Psaume, pendant la psalmodie de l'*Antienne.*

L'orgue peut alterner avec le chœur à l'*Hymne* et au *Magnificat.* A l'hymne, le chœur *doit chanter* la 1ère et la

dernière strophe, ainsi que celles pendant lesquelles on doit se tenir à genoux. —

On peut chanter des cantiques en *langue vulgaire* pendant les *messes basses*, — *avant le sermon, en dehors des offices liturgiques*, devant le St Sacrement exposé, pourvu qu'on ne fasse pas entendre la *traduction* des morceaux suivants: *Te Deum, Magnificat, Benedictus, Sacris solemniis, Verbum supernum, Pange lingua;* — *Avant* la bénédiction, ainsi qu'*après;* mais depuis le *Tantum* jusqu'*après* la bénédiction, cela n'est point permis. —

L'orgue doit accompagner discrètement les voix sans jamais les couvrir.

Puisse cet ouvrage procurer au beau chant liturgique de l'Eglise un accompagnement artistique digne de lui.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CANTIQUE POPULAIRE

De la mélodie populaire

Toute mélodie est faite d'*incises*, de *phrases*, de *périodes*.

L'*incise* est composée rarement d'une, ordinairement de deux, parfois de plusieurs mesures.

La *phrase* est formée de la réunion de deux incises.

La *période* est la réunion de deux phrases.

Exemple:

Venez, divin Messie.



Principales formes

On distingue deux principales formes de cantiques populaires:

1° La mélodie d'une seule coulée, destinée à un ensemble: Ex.: *Pleins d'un respect; Par les chants les plus magnifiques.*

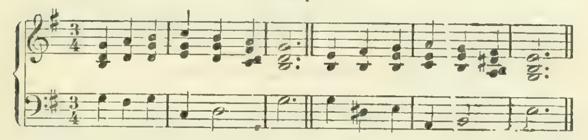
2° Le chant à refrain, pour voix seules et chœur. Ex.: *Je suis chrétien; Le voici l'agneau si doux.*

Le style en est simple, naïf parfois, l'allure franche, la marche bien rythmée, très souvent carrée, ordinairement de quatre mesures, avec parallélisme, quelquefois *redite* dans la réponse ou 2e phrase. Ex.: *Les Anges dans les campagnes; Gloire au Christ, honneur à sa croix.*

Tonalité

Examinez d'abord la tonalité du morceau que vous avez à accompagner. Familiarisez-vous par une formule générale composée de l'accord de tonique, de dominante, de sous-dominante, de septième de dominante dans diverses positions, avec les principaux accords et les principales successions que vous aurez à faire entendre.

Exemple:



Servez-vous de cette formule ou de tout autre semblable que vous transposez dans les tons (do, ré, fa, sol, la, si♭, mi♭) les plus pratiques et leurs relatifs mineurs. Changez vos positions. Ce premier exercice n'a pour but que de vous faire la main.

Intervalles

Vous voici maintenant aux prises avec la mélodie ou le cantique à accompagner. *Observez* et *classez* les *notes réelles* qui doivent porter accord, après les avoir dépouillées de leurs ornements mélodiques.

Examinez les *rapports harmoniques* qu'ont entre elles les *notes réelles*, qui font la trame, le canevas, l'ossature de votre mélodie. Prévoyez vos enchaînements.

N'oubliez pas, dans cet examen, le rôle essentiel de la *note commune* — la garantie qu'elle vous donne — et la sauvegarde que vous procure le *mouvement contraire.*

Etablissez d'abord par écrit (puis *mentalement*) vos pivots harmoniques et drapez-les de vulgaires mais corrects accords fondamentaux. A une seconde lecture, vous leur donnerez une forme plus élégante et plus souple par le mélange des renversements, l'emploi même de notes étrangères dans la basse ou les parties intérieures.

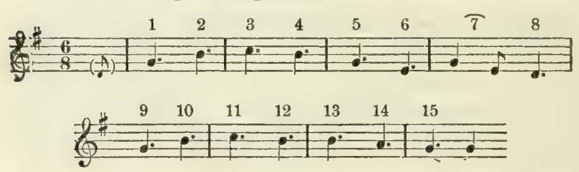
Prenons, par exemple, la cantique de l'Avent déjà cité: *Venez, divin Messie!*



Après avoir jeté un coup d'œil général sur l'ensemble, j'observe que toutes les premières notes de chaque temps sont *notes réelles* et doivent faire partie de l'accord.

Les notes étrangères sont quelques *notes de passage* sur des parties faibles de temps, — puis une *broderie* à l'avant-dernière mesure. —

Les notes étrangères élaguées, il me reste:



Il m'est facile d'observer, que les deux premières notes sont de même famille = la seconde est la tierce de la 1re qui est la tonique; la 3e note *do* a un rapport harmonique avec l'accord précédent par une *note commune sol:* je puis donc facilement lier. La 4e note *si* me ramène sur l'accord de tonique. La 5e note peut entrer en relation harmonique avec le *mi* qui la suit par le *sol* qui peut rester *note commune.* Si au lieu de faire entendre l'accord *do* sur ce *mi,* je plaquais l'accord *la,* je procéderais *par mouvement contraire.* De la

7e à la 8e note, je puis faire l'accord *do* et *ré*, le chant et la basse procédant par mouvement contraire. Je pourrais aussi altérer le *do*, qui deviendrait *do* ♯ et m'amènerait d'une manière plus attractive vers le *ré*, car nous verrons bientôt qu'à la fin des phrases et des périodes avec repos sur la dominante, le mouvement s'opérant vers un ton voisin, peut contenir dans l'harmonisation la *sensible* de ce ton. Les deux autres mesures ayant les notes 9, 10, 11, 12 sont identiques aux deux premières. La note 13 semblable à la précédente porte l'accord *sol* qui se trouve lié à l'accord de dominante que je fais entendre sur le *la* par la note commune *ré* et je conclus sur la tonique par l'accord sol (1re position). J'aurais pu faire entendre sur la note 13 le 3e renversement $\frac{6}{4}$ de l'accord *sol* préparant l'accord de dominante; c'est ce que nous allons voir au sujet des cadences.

Et voici l'harmonisation que j'aurai:



Repos et cadences

Les incises, les phrases et les périodes ont des repos, des cadences qui peuvent se réduire à quatre formes principales.

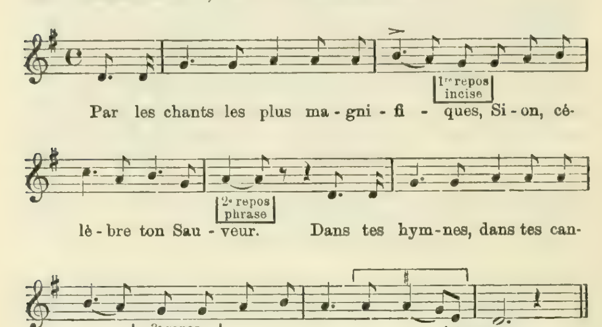
1° Les repos se font parfois sur la tonique ou sur une note appartenant à l'accord de tonique.

Exemple:



(1) A l'entrée d'un morceau ou d'une phrase, un semblable mouvement de quinte à tonique (partant d'un temps faible ou d'une partie faible de temps) se traite à l'*unisson*, pour ne pas noyer le contour mélodique. —

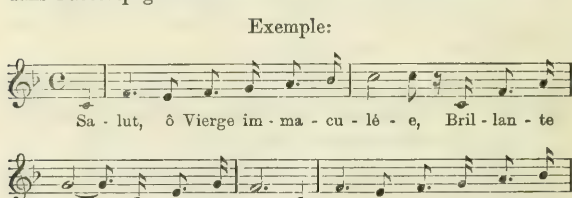
2° Les repos se font assez souvent sur la dominante. Quand ils se font ainsi à la fin d'une période, ils sont préparés par une *altération apparente* ou *sous-entendue* (et qui doit passer dans l'harmonisation) de la *sous-dominante*.

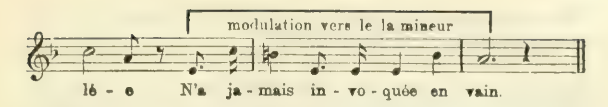


La 1re incise fait son repos sur la tonique; la 1re phrase sur la dominante sans modulation; la 3e incise qui commence la 2e phrase n'est que la répétition de la 1re incise; la 2e phrase qui forme, réunie à la première, la *période*, module à son avant-dernière mesure vers le ton voisin (ré) et le *do* ♯ *aiguille* l'ensemble harmonique dans ce sens.

3° Quelquefois la fin de la 1re phrase ou de la 1re période évolue vers le mode relatif mineur de la dominante, au lieu de s'arrêter sur la dominante elle-même; la sensible de ce ton mineur, si elle n'est pas déjà dans la mélodie, doit passer dans l'accompagnement.

Exemple:

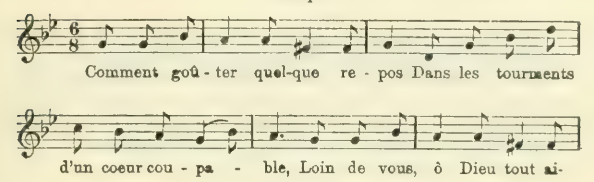


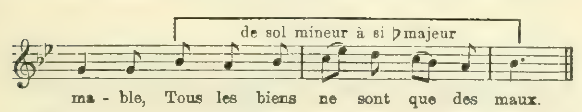


NB. Le sol♯ paraîtra dans l'accompagnement de l'avant-dernière mesure.

4° Parfois la fin de phrase ou de période passe du mineur au relatif majeur.

Exemple:





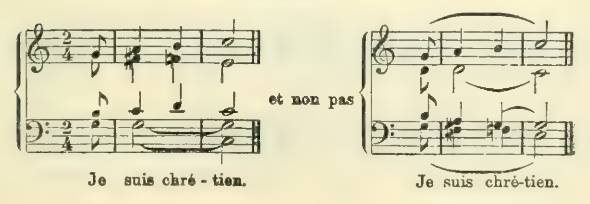
Le fa devient *dominante* et perd pour le moment le ♯ qui l'établissait en fonction de *sensible* du *sol mineur.*

Nous ne signalons ici que ce qui se présente le plus ordinairement.

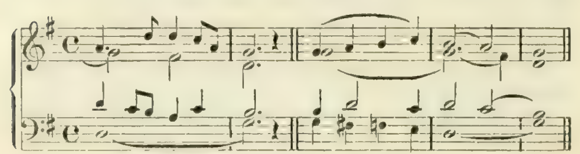
Voici quelques principes au sujet des finales:

a) Dans toute phrase musicale *conclusive,* l'accord final doit être l'accord de tonique non-renversé.

Exemple:



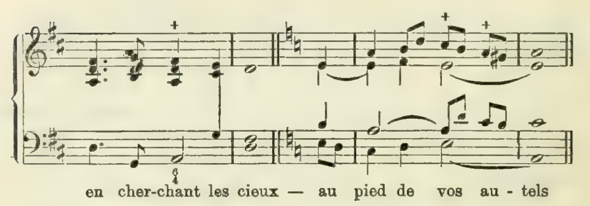
b) L'avant-dernier accord est *généralement* l'accord de *septième de dominante* non-renversé.



c) Cet avant-dernier accord est souvent précédé d'un autre accord qui fait pressentir et prépare la *cadence parfaite:*

Soit de l'accord de quarte et sixte, 3e renversement de l'accord de tonique, comme nous l'avons déjà rencontré dans l'avant-dernière mesure de l'accompagnement de: *Venez, divin Messie.* P. 149 et dans les deux derniers exemples.

Exemple:



Soit de l'accord de *sus-tonique* dans son premier renversement.

Exemple:



Soit parfois de l'accord de sous-dominante ou de sus-dominante.

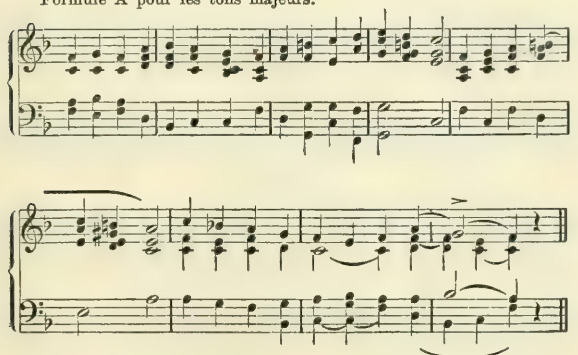




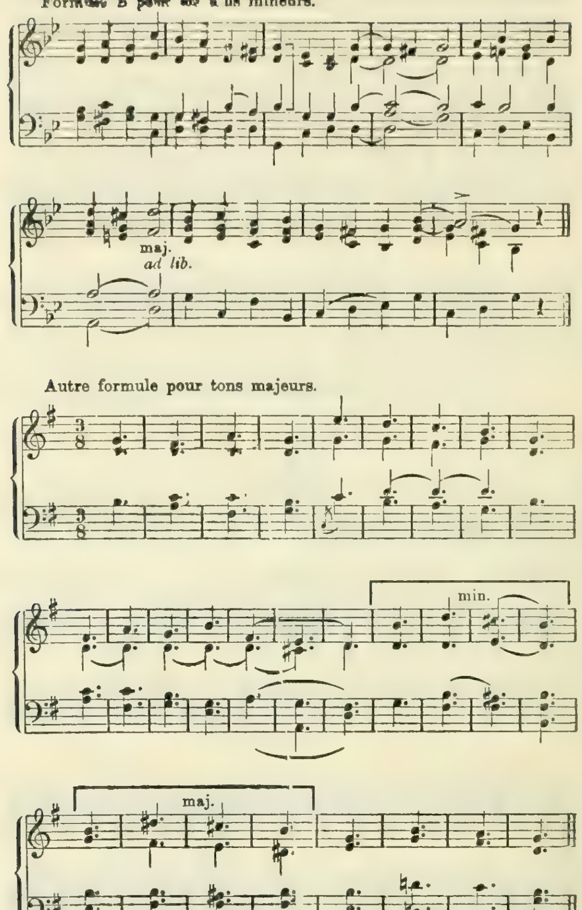
Formules

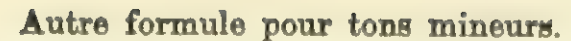
Voici quelques formules qui peuvent préparer à l'improvisation d'un accompagnement.

Formule A pour les tons majeurs.



Formule b pour tons mineurs.




Autre formule pour tons mineurs.





Travaillez et transposez ces exercices dans les tons les plus usuels. — Changez les positions. — Appliquez-les au cantique suivant:

retard. Brod.

Gloire au Christ hon-neur à sa croix! Oh! qu'il

min. ret.

est bien jus - te qu'on l'ai - me! En mou - rant pour

6 Brod.

nous sur ce bois, Il nous ai - me plus que lui-

7♮ mouv. contr. 7 mouv. contr.

mê - me. Chan - tons, chan - tons tous d'u - ne voix:

6/4 7♮

Gloire au Christ, hon-neur à sa croix! Chan-tons, chan-tons

*



Appliquées à une mélodie mineure, voici ce que les formules précédentes pourraient nous donner:

1. Sei - gneur, Dieu de clé-men - ce, Re - çois ce grand pé-

2. A qui la pé - ni - ten - ce tou - che au-jour d'hui le

cheur vois d'un œil se-cou - ra - ble L'ex-

1re fois 2e fois

imitat.

cheur

cès de son mal - heur. Et d'un cœur trop cou - pable Ac-

P.

cep - te la dou - leur. —

Diverses formes d'accompagnements et de procédés

1° La meilleure forme d'accompagnement à employer est le *style lié* particulier à l'orgue: il convient mieux que tout autre aux chants d'église.

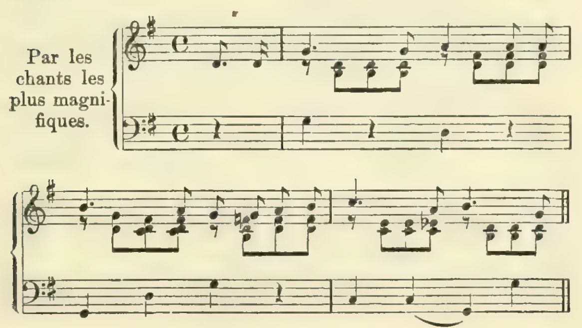
Les accords brisés ou arpégés ne sont guère de mise, surtout d'une manière suivie. N'adoptez pas la 1re forme d'accompagnement, (A) de *Sainte cité:*



Mais plutôt la 2e, (B) meilleure à tous les points de vue:



La forme en *accords brisés* n'est pas à pratiquer. Elle donne au cantique un rythme sautillant qui le dépare et le dénature.



Nous avons dit que ces formes d'accompagnement ne sont pas praticables *d'une manière suivie;* rien n'empêche de glisser *parfois* un arpège ou une batterie. Ceci ne tire pas à conséquence; le bon goût et le sens religieux doivent être nos guides et nos inspirateurs.

2° On pourrait quelquefois placer seulement sous les notes principales de la mélodie une série d'accords bien enchaînés, en dehors de toute forme mélodique.





3° On pourrait, surtout au début, quand on est encore un peu novice, faire usage d'un système connu qui consiste à accompagner le chant par des suites de tierces et de sixtes, confiées à la 2e partie, avec la note fondamentale de l'accord à la basse, et au 2e degré employer la quinte (accord de dominante) comme transition entre la sixte et la tierce.

Ex.: 

Essayons de mettre en œuvre ce procédé:



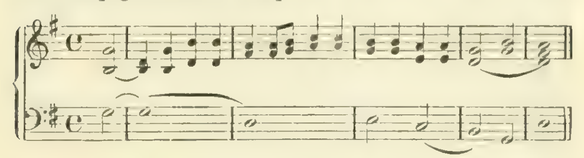


N.B. La basse pourrait quelquefois avoir sa part dans ces suites de tierces, *sur des tenues de la 2e partie.* Ainsi pourrait se traiter la 1re phrase du cantique précédent, en intervertissant l'ordre de la 2e partie et de la basse. On peut obtenir de la sorte plus de variété.

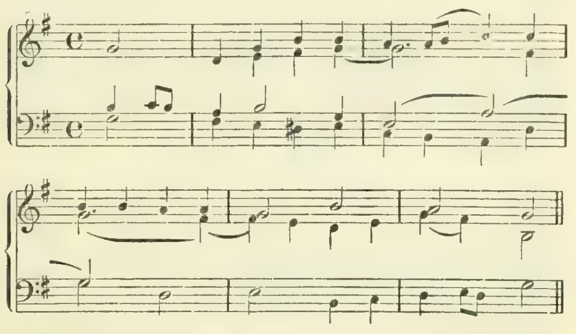
Toutefois il ne faudrait pas s'en tenir uniquement à ce procédé quelque peu primitif. Le goût, le sens de la mélodie, les principes, le sentiment harmonique doivent ici servir de guides.

4° On peut varier son accompagnement en y mêlant quelques artifices mélodiques comme notes de passage, broderies, retards, basse contrepointée, voire même quelques imitations.

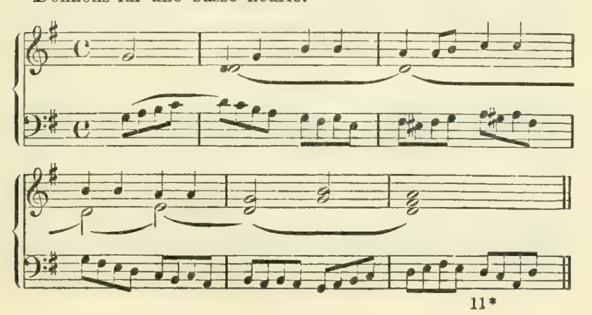
Ainsi prenons la 1re phrase du cantique: *Mon Dieu, mon cœur touché*, et voyons ce qu'on peut en tirer. — Voici d'abord un accompagnement très simple:



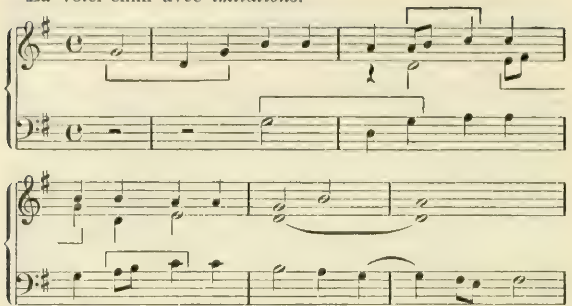
La voici avec quelques ornements harmoniques, retards, notes de passage, appoggiatures, broderies, et une harmonie variée.



Donnons-lui une basse fleurie:



La voici enfin avec *imitations*.

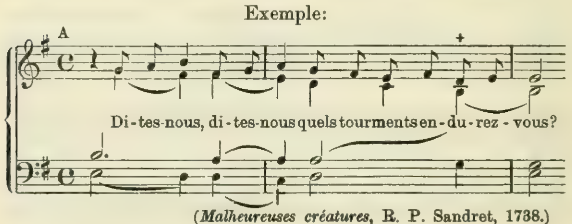


Ce n'est pas du premier coup que l'on arrivera à mettre en pratique ces différentes manières, mais, qu'on ne l'oublie pas, *fabricando fit faber,* et peu à peu en s'essayant sur des pièces ou même de petits fragments à forme simple, on arrivera à donner des accompagnements non-seulement corrects mais élégants.

Du cantique ancien.

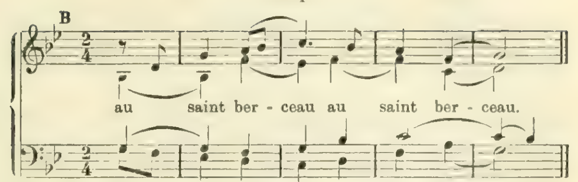
Il se rencontre, parmi les cantiques populaires, quelques vieilles reliques du temps passé, hélas! bien trop rares! qui ont gardé, dans leur forme mélodique, l'empreinte caractéristique de leur époque, comme par exemple *l'absence de sensible.* Quelques imitations heureuses de ces vieilles cantilènes ont été faites par certains compositeurs religieux de nos jours et enrichissent les derniers recueils parus. Il faut que l'accompagnateur respecte ces traces ou ces tentatives d'archaïsme et que son harmonie, pour les traiter, se purifie de tout élément hétérogène. Il se rappellera ici avec fruit ce que nous avons dit au sujet de l'harmonisation du chant grégorien.

Exemple:



(*Malheureuses créatures*, R. P. Sandret, 1738.)

Exemple:



Au saint berceau, C. Boyer.
(Recueil de Cantiques à l'unisson, 1903.)

On aura remarqué l'absence du *ré*♯ dans le 1er morceau en *mi mineur,* et du *fa*♯ dans le second en sol mineur, à l'accompagnement comme dans la mélodie.

Ces conseils par eux-mêmes seront impuissants, s'ils ne sont suivis de constants et laborieux exercices. Ils ne peuvent qu'éclairer et guider; la pratique seule rendra maître. Mais l'élève aura l'avantage de ne plus marcher, comme au hasard, en pays inconnu, — et il traîtera mieux ce qu'il connaîtra plus profondément. — L'art sacré y gagnera et Dieu en sera glorifié: c'est notre ardent désir. —

L'ORGUE

> Virgineas resonate laudes. *(Inscription de l'orgue d'Arezzo)*

Il est un instrument, né dans l'église et pour l'église, qui seul a droit de cité dans les offices liturgiques: c'est l'orgue, voix de l'église comme la cloche. « Sacerdotal par sa destination, architectural par sa forme, chef d'œuvre de l'esprit humain par sa structure, il résume l'art tout entier: c'est pour cela que la voix unanime l'a investi d'une sorte de magistrature et qu'il est appelé le roi des instruments. » (J. d'Ortigue.) Son style aura « une marche liée et grave » et conservera « le caractère sacré conforme à l'esprit de la cérémonie. » (Règlement de la sacrée congrégation des Rites, art. VI, 1894). Son accompagnement ne couvrira jamais les voix; ses préludes et interludes s'inspireront de la mélodie diatonique des antiennes grégoriennes; ainsi il n'y aura ni anachronisme, ni solution de continuité; l'organiste préparera

son office avec soin et il ne se permettra d'improviser que « s'il sait le faire convenablement, afin de respecter non-seulement les règles de l'art, mais aussi de sauvegarder le recueillement et la piété des fidèles. » (Sacrée congrégation des Rites, art. XII.)

Deux rôles sont dévolus à l'orgue dans les offices de l'église: le rôle d'accompagnateur des chants liturgiques, et le rôle plus personnel d'interprête des sentiments religieux en communion avec les cérémonies sacrées.

Quel doit être l'accompagnement du chant liturgique? En bonne règle, vu sa nature monodique, le plain-chant ne devrait pas être accompagné. Il est cependant généralement reçu de le faire, c'est une concession qu'excusent *l'habitude* de nos oreilles, la pauvreté de nos lutrins et la « vastité de noz églises »[1] qui exigerait des ensembles imposants. Quelle doit donc être l'harmonie employée dans l'accompagnement du chant grégorien? Elle doit être *conforme à sa tonalité et à sa modalité* (Niedermeyer et d'Ortigue), et par conséquent faite des sons constitutifs de l'échelle du mode. Pas d'alliage hétérogène, pas d'accoutrement moderne à ces statues antiques. Défiez-vous des *septièmes*, jeunes harmonistes à l'oreille sensible; une mâle rudesse sied si bien à ces phrases ascétiques aux formes médiévales. —

Doit-on, comme cela s'est pratiqué et se pratique encore dans un bon nombre d'églises, enfermer la mélodie grégorienne, si ailée et si libre d'allure et de rythme, dans un lourd placage harmonique, ou bien abandonnant le système de *note contre note*, considérer la chant grégorien « comme un contrepoint fleuri dont il faut trouver les voix secondaires? » Depuis qu'une étude plus approfondie du plain-chant nous l'a montré comme une mélodie libre avec le jeu des temps levés et frappés, des temps forts et faibles, des accents rythmiques et des notes atones, n'est-il pas plus intelligent de chercher dans ces groupements de notes le vrai point d'appui, de disséquer la mélodie de manière à mettre à nu les nœuds de l'ossature et de s'en servir pour établir son accompagnement. J'avoue que ce procédé est moins commode, mais il me semble plus rationnel. Son fond harmonique calme, sobre, respecterait le caractère et la souplesse de la mélodie et aussi ne lui enlèverait rien de sa liberté d'allure. « La mélodie restaurée, dit le R. P. Lhoumeau, exige une harmonisation légère avec *notes de passage* et qui laisse la mélodie non-seulement bien en dehors, mais bien libre dans son rythme

(1) Montaigne.

Depuis un demi-siècle les chóses ònt bien changé. Les études musicales ont mieux fouillé l'antiquité, le goût s'est épuré, et surtout le chant liturgique. . . .»

La reproduction du chant n'est pas *toujours* utile à l'accompagnement. Elle pourrait parfois gêner, alourdir l'exécution. Comme pour des *récitatifs* libres, employez, quand vous croirez le faire *judicieusement*, de grandes tenues d'accords; ce sera d'un excellent effet artistique. Il n'est pas nécessaire, pour faire œuvre d'art, de fixer *invariablement* l'accompagnement sur le type d'un contrepoint à 4 parties: ce qui avec l'accompagnement de *note contre note* était relativement facile, devient actuellement, dans la pratique du nouveau système, hérissé de mille difficultés, j'oserais dire *irréalisable*. L'accompagnement à trois parties, plus léger, est souvent de mise; parfois deux parties seules suffisent et peuvent convenir. Il y a des *cas* enfin où une seule note constituera toute l'instrumentation et d'autres où le silence momentané de l'orgue sera pour le mieux. Tout ceci est œuvre de goût et œuvre d'art. ...

L'orgue doit non-seulement servir de soubassement, mais aussi de cadre et de décor au chant grégorien; je veux parler des préludes et des interludes. Que sont-ils souvent? Des *ariosos*, des aubades, des réminiscences d'opéras avec leurs harmonies tendres, leurs rythmes énervants, tout autant de choses licencieuses que les jeux charmeurs du *Récit* drapent de mondanité comme à la salle de concert. Il s'agit bien de premier ou de quatrième mode! — On improvise dans ce qu'on appelle le ton, de petits hors-d'œuvre disparates, sans religion, qui font mal à entendre quand ils ne font pas sourire, et çà vous défile entre deux phrases ou deux pièces de plain-chant, assorti à ces austérités comme des rejetons *fin de siècle* au milieu d'une procession de moines. —

. . . L'orgue doit jouer aussi des entrées, des offertoires, des élévations, des communions et des sorties. . . . Le style du royal instrument sera toujours lié et grave . . .

(Après avoir parlé des maîtres modernes de l'orgue et fait l'éloge de leurs œuvres, l'auteur ajoute:) Je sais bien que tous les chefs d'œuvre de l'art liturgique que je viens d'énumérer demandent souvent des virtuoses pour les interprêter dignement et que ces olympiens qui pontifient dans leurs tribunes ont un peu le tort de ne pas s'abaisser assez souvent jusqu'aux *humbles*. On pourrait parfois être simple et grand et former ainsi le goût de ces modestes (ils sont nombreux) qui sont obligées de se rabattre sur de petites horreurs insanes et tapageuses sans caractère et sans religion, que dis-je, peuplées d'infamies grammaticales, pour entretenir et développer leur

répertoire, Et en attendant le goût public se déprave en raison du nombre d'éditions qui monte à en faire pâlir les maîtres de l'orgue moderne.[1]

Mais on pourra m'objecter qu'il faudrait descendre peut-être bien bas sans certitude de succès et que, pour ce qui est du clergé, l'enseignement musical en matière religieuse est d'une dérisoire pauvreté, *là où il devrait être supérieur*, et que les déplorables résultats qu'il produit, donnent naissance à ces maladroits interprètes dont j'ai parlé plus haut. Hélas! Ce n'est que trop vrai. — «Il n'y a pas d'enseignement plus abandonné au hasard, à la routine et à l'empirisme et c'est une des causes les plus actives de la décadence de la musique sacrée.» (Chan. Sosson, de Namur, Malines, 1901.) Il y a là une grande lacune à combler et c'est par la réforme de cet enseignement trop insuffisant qu'il faut commencer si on veut arriver à des résultats sérieux et durables. Les congrès de Rodez, de Bordeaux, de Reims, pour remédier à cet état de choses, veulent «que dans les séminaires, pour toutes les branches de la musique sacrée, tout comme pour les autres matières de l'enseignement, on accorde aux élèves, afin de créer parmi eux une émulation féconde, des récompenses particulières et des prix; que l'on mette entre leurs mains le plus grand nombre possible d'instruments à clavier, pour les familiariser avec l'accompagnement, *sous la direction et le contrôle d'un maître.*» —

«Tout jeune prêtre sortant du grand séminaire devrait être apte à accompagner *convenablement* le chant grégorien et à jouer et accompagner la musique de moyenne difficulté.»(Eug.Chaminade).

Il n'est pas nécessaire que chaque organiste soit de taille à improviser une fugue, comme un Sébastien Bach.

. . . Mais que tous comprennent la haute mission qui leur est confiée et aient à cœur de la remplir dignement.

L'orgue pourra alors s'écrier sans crainte avec le poète:

«Homme, je donnerai des ailes à ton âme.»

Et par ses hymnes de louange, il aidera à augmenter la gloire de Celui qui est le créateur et le foyer des arts. —

(Extraits d'articles publiés dans la Semaine religieuse d'Avignon, 1899.)

---

(1) C'est pour combler ces lacunes et parer à ces graves inconvénients, que Mr l'abbé Delépine a fondé cette «Procure de musique religieuse», dont le but est de se mettre à la portée de toutes les intelligences en matière de musique sacrée, tout en respectant les austérités liturgiques et les règles du bon goût et du grand art.

Les organistes y trouveront trois publications graduées d'excellente forme.

a) *Répertoire de musique facile pour orgue ou harmonium* (1er degré).
b) *Archives de l'organiste* (2e degré).
c) *Le Grand orgue* (3e degré).

Table des matières

Courtes notions de chant grégorien

Abrégé d'harmonie

Traité d'accompagnement du chant grégorien

De l'accompagnement du cantique populaire

L'orgue

A. M. D. G.

